

Universidad Autónoma de Madrid
Facultad de Formación de Profesorado y Educación
Departamento: Didáctica y Teoría de la Educación
Doctorado en Educación

ASPECTOS PEDAGÓGICOS DE LA MECÁNICA-INSTRUMENTAL EN
LEO BROUWER: DE LA *DANZA CARACTERÍSTICA* A LOS
ESTUDIOS SENCILLOS PARA GUITARRA

Tesis Doctoral presentada por
Martín Fernando Ackerman

Director:
Dr. Enrique Muñoz Rubio

Mayo 2017

ASPECTOS PEDAGÓGICOS DE LA MECÁNICA-INSTRUMENTAL EN LEO BROUWER: DE
LA DANZA CARACTERÍSTICA A LOS ESTUDIOS SENCILLOS PARA GUITARRA

Tesis Doctoral presentada por Martín Fernando Ackerman
Director: Dr. Enrique Muñoz Rubio
Mayo 2017

Resumen

En la *Danza Característica* de Leo Brouwer, se observa el trabajo de un guitarrista y compositor, profundamente cubano. De esta estrecha relación entre instrumentista y creador se desprende una cualidad que junto a lo cubano, parecen caracterizar su obra para guitarra y ser el germen de los *Estudios Sencillos*.

Esta tesis estudia la interacción entre la composición musical y el formante mecánico-instrumental, en la *Danza Característica* y en los *Estudios sencillos N°1 y N°6*, así como las consecuencias pedagógicas de esta relación.

Se analizan musicalmente las partituras de las obras, desarrollando un método analítico basado principalmente en los trabajos de Jean-Jacques Nattiez. De dicho análisis se concluye que el formante mecánico-instrumental es un elemento fundamental de estas obras de juventud, siendo él mismo generador de construcciones musicales.

Se realiza una lectura crítica de diferentes escritos pedagógicos en relación a estas obras.

Buscando crear un puente entre las investigaciones teóricas y la práctica, se realiza una experiencia pedagógica observada, en el departamento de pedagogía del Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París. A partir de tres clases de guitarra dentro de una situación observada se verifica, que la presencia de elementos posicionales en estrecha relación con la mecánica-instrumental condicionó en dos de las tres, la elección de orientación pedagógica tomada por los profesores.

Palabras clave: Guitarra, Leo Brouwer, mecánica-instrumental, composición, pedagogía musical, Danza Característica

Abstract

In the *Danza Característica* of Leo Brouwer, it is noted the work of a guitarist and composer, deeply Cuban. From this close relationship between player and creator comes a quality that together with the Cuban, seems to characterize his work for guitar and be the germ of *Estudios Sencillos*.

This thesis studies the interaction between the musical composition and the mechanical-instrumental formant, in the *Danza Característica* and in the *Estudios Sencillos N° 1 and N° 6*, as well as the pedagogical consequences of this relationship.

The scores of the works are analyzed musically, developing an analytical method based mainly on the work of Jean-Jacques Nattiez. From this analysis it is concluded that the mechanical-instrumental formant is a fundamental element of these works of youth, being itself generator of musical constructions.

A critical reading of different pedagogical writings in relation to these works is carried out.

Seeking to create a bridge between theoretical research and practice, a pedagogical experience is realized in the department of pedagogy in the National Superior Conservatory of Music and Dance of Paris. From three guitar courses within an observed situation it is verified that the presence of positional elements in close relation with the mechanics-instrumental, conditioned in two of the three, the teachers choice of pedagogical guidance.

Keywords: Guitar, Leo Brouwer, idiomatic, composition, musical pedagogy, Danza Característica

Agradecimientos

Agradezco a mi padre Claudio Ackerman y a mi hermana Marianela Ackerman, quienes me han apoyado a lo largo de todos mis estudios, a mi mujer y a mis hijos que han tenido una paciencia infinita durante mis horas de trabajo. Agradezco al Maestro Leo Brouwer, quien me ha recibido con entusiasmo y generosidad en los diferentes encuentros que tuvimos, a todo el equipo de la “Oficina Leo Brouwer”, a la SO.GE.DA. de Mónaco y a la Académie Prince Rainier III de Mónaco, a todos los miembros del departamento de pedagogía del Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París, a Daniel Lavialle, a Luc Vander Borgh, a Delia Estrada, a Tania Chagnot, a Marie-Madeleine Bobert-Doherty, a Eleonora Madariaga, a Costas Cotsiolis, a Víctor Villadangos, a Robert Llorca y especialmente al Dr. Enrique Muñoz Rubio.

ÍNDICE GENERAL

Prólogo.....	8
Resumen.....	9
Abstract.....	10
Résumé.....	11
CHAPITRE I. Introduction théorique.....	13
1.1. Antécédents et indices.....	13
1.2. État actuel de la question	16
1.3. Justification et pertinence de la recherche.....	18
1.4. Objectifs.....	24
1.5. Hypothèse.....	25
1.6. Méthodologie utilisée.....	26
1.6.1. Schéma général du modèle sémiologique utilisé	27
1.6.2. Mise en œuvre du modèle proposé.....	28
1.6.3. L'expérience pédagogique réalisée au département de pédagogie du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP).....	29
1.6.4. Recherche de matériel.....	32
1.6.5. En ce qui concerne notre rencontre avec le maestro Leo Brouwer.....	34
1.7. Définitions.....	34
1.8. Explication justificative de la structure du texte.....	36
1.9. Critères orthographiques et éditoriales.....	38
CAPÍTULO I. Introducción teórica.....	41
1.1. Antecedentes e indicios.....	41
1.2. Estado actual de la cuestión.....	44
1.3. Justificación y relevancia de la investigación.....	46
1.4. Objetivos.....	51
1.5. Hipótesis.....	52
1.6. Metodología utilizada.....	53
1.6.1. Esquema general del modelo semiológico utilizado.....	54
1.6.2. Aplicación del modelo propuesto.....	55
1.6.3. La experiencia pedagógica realizada en el departamento de pedagogía del Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París (CNSMDP).....	57
1.6.4. La búsqueda del material.....	60
1.6.5. En relación a nuestro encuentro con el maestro Leo Brouwer.....	62
1.7. Definiciones.....	62
1.8. Explicación justificativa de la estructura del texto presentado.....	64
1.9. Criterios ortográficos y editoriales.....	66
CAPÍTULO II. Leo Brouwer y la <i>Danza Característica</i>	69
2.1. Reseña biográfica.....	69

2.2. Etapas de su obra.....	77
2.3. Antecedente histórico o pasos hacia la comprensión de un bautismo.....	81
2.3.1. El antecedente histórico.....	81
2.3.2. Pasos hacia la comprensión de un bautismo.....	82
2.3.3. Observaciones.....	88
2.4. Una <i>Danza Característica para el “Quítate de la Acera”</i>	89
2.5. Resumen del capítulo.....	95
CAPÍTULO III. Análisis musical de la partitura de la <i>Danza Característica</i>	98
3.1. Forma y estructura.....	98
3.1.1. Cuadro descriptivo de la estructura de la obra.....	100
3.1.2. Análisis del cuadro.....	101
3.2. Análisis detallado de la sección A (Allegro).....	105
3.2.1. Unidad de análisis Ua1.....	105
3.2.2. Unidad de análisis Ua2.....	109
3.2.3. Unidad de análisis Ua3.....	113
3.2.4. Unidad de análisis Ua4.....	119
3.3. Análisis detallado de la sección B (Poco meno).....	122
3.3.1. Unidad de análisis Ub.....	122
3.4. Análisis detallado de la sección A' (Allegro).....	126
3.4.1. Unidad de análisis Ua3'.....	126
3.5. Tratamiento de la línea y del material contrapuntístico.....	129
3.6. Armonías, acordes, y otras construcciones verticales.....	130
3.7. Pequeñas incongruencias y otros materiales.....	133
3.7.1. Lectura del facsímil de la <i>Danza Característica</i> (1957).....	134
3.8. Resumen del capítulo.....	136
CAPÍTULO IV. Análisis musical de la partitura del <i>Estudio Sencillo N°1</i>	139
4.1. Forma y estructura.....	139
4.1.1. Cuadro descriptivo de la estructura de la obra.....	143
4.1.2. Análisis del cuadro.....	144
4.2. Análisis detallado de la sección A.....	146
4.2.1. Unidad de análisis Ua1.....	146
4.2.2. Unidad de análisis Ua2.....	149
4.3. Análisis detallado de la sección B.....	151
4.3.1. Unidad de análisis Ub1.....	151
4.3.2. Unidad de análisis Ub2.....	154
4.3.3. Unidad de análisis Ub3.....	156
4.4. Análisis detallado de la sección A'.....	161
4.4.1. Unidad de análisis Uc1.....	161
4.5. Tratamiento de la línea y del material contrapuntístico.....	164
4.6. Armonías, acordes, y otras construcciones verticales.....	165

4.7. Resumen del capítulo.....	166
CAPÍTULO V. Análisis musical de la partitura del <i>Estudio Sencillo N°6</i>	168
5.1. Forma y estructura.....	168
5.1.1. Cuadro descriptivo de la estructura de la obra.....	173
5.1.2. Análisis del cuadro.....	174
5.2. Análisis detallado de la sección A.....	177
5.2.1. Unidad de análisis Ua1.....	178
5.2.2. Unidad de análisis Ua2.....	183
5.3. Análisis detallado de la sección B.....	187
5.3.1. Unidad de análisis Ub1.....	187
5.4. Tratamiento de la línea y del material contrapuntístico.....	191
5.5. Armonías, acordes, y otras construcciones verticales.....	192
5.6. Resumen del capítulo.....	194
CAPÍTULO VI. Aspectos pedagógicos	
de los <i>Estudios Sencillos</i> y de la <i>Danza Característica</i>	197
6.1. Principales escritos.....	197
6.2. Análisis de las indicaciones pedagógicas y musicales.....	206
6.2.1. <i>Estudio Sencillo N°1</i>	207
6.2.2. <i>Estudio Sencillo N°6</i>	210
6.2.3. <i>Danza Característica</i>	217
6.3. Resumen del capítulo.....	219
CHAPITRE VII. <i>Étude Simple N°6: une recherche pédagogique réalisée au CNSMDP</i>	221
7.1. Présentation du chapitre	221
7.2. Caractéristiques, actions et fonctions de chaque participant.....	222
7.3. Principe de l'expérience	224
7.4. Résultats - Réponses de rédaction des observateurs	225
7.4.1. Cours N°1 E (cours d'expérimentation)	225
7.4.2. Cours N°2 T (cours témoin)	227
7.4.3. Cours N°3 T (cours témoin).....	228
7.5. Résultats - Présentation numérique textuelle et comparative	229
7.5.1. Compréhension de l'élève.....	230
7.5.2. Réalisation de la compréhension	230
7.5.3. Capacité d'interprétation au début du cours	231
7.5.4. Capacité d'interprétation à la fin du cours	231
7.5.5. Résolution des aspects techniques instrumentaux.....	232
7.5.6. Résolution des aspects musicaux.....	232
7.5.7. Tableau comparatif des résultats numériques.....	233
7.6. Compréhension des résultats obtenus.....	234
7.7. Réflexions	234
7.8. Résumé du chapitre	240

CAPÍTULO VII. <i>Estudio Sencillo N°6</i> : una investigación pedagógica en el CNSMDP.....	242
7.1. Presentación del capítulo.....	242
7.3. Principio de la experiencia.....	245
7.4. Resultados - Respuestas de redacción de los observadores	246
7.4.1. Clase N°1 E (de experimentación).....	246
7.4.2. Clase N°2 T (testigo).....	248
7.4.3. Clase N°3 T (testigo).....	249
7.5. Resultados - Presentación numérica textual y comparativa.....	251
7.5.1. Comprensión del alumno	251
7.5.2. Realización de la comprensión	251
7.5.3. Capacidad de interpretación al principio de la clase	252
7.5.4. Capacidad de interpretación al final de la clase	252
7.5.5. Resolución de los aspectos técnicos instrumentales.....	253
7.5.6. Resolución de los aspectos musicales.....	253
7.5.7. Cuadro comparativo de los resultados numéricos.....	254
7.6. Comprensión de los resultados obtenidos.....	255
7.7. Reflexiones.....	255
7.8. Resumen del capítulo	262
CHAPITRE VIII. CONCLUSIONS.....	263
CAPÍTULO VIII. CONCLUSIONES.....	267
BIBLIOGRAFÍA.....	271
Libros y artículos.....	271
Partituras.....	277
Grabaciones en CD.....	278
ÍNDICE DE FIGURAS.....	279
ANEXO.....	282
A.1. Conversaciones con Leo Brouwer - (Por Martín Fernando Ackerman).....	282
A.2. Partitura y manuscrito de la <i>Danza Característica</i>	292
A.2.1. Partitura completa de la <i>Danza Característica</i>	292
A.2.2. Reproducción del manuscrito - facsímil	296
A.3. Análisis paradigmático integral de la <i>Danza Característica</i>	299
A.4. Partitura completa del <i>Estudio Sencillo N°1</i>	301
A.5. Análisis paradigmático integral del <i>Estudio Sencillo N°1</i>	302
A.6. Partitura completa del <i>Estudio Sencillo N°6</i>	303
A.7. Análisis polifónico-posicional del <i>Estudio sencillo N°6</i>	304
A.8. Homenaje a Leo Brouwer.....	305
A.9. Festival internacional de guitarra de París.....	306

Prólogo

El presente trabajo de investigación, realizado en la Universidad Autónoma de Madrid y en el Conservatorio Superior de Música y Danza de París, como parte de los requisitos para la obtención del diploma de Doctor en el programa de doctorado en Educación, fue dirigido por el Dr. Enrique Muñoz Rubio, a quien le expreso nuevamente mi más profundo agradecimiento por el tiempo dedicado, el interés, el asesoramiento y por los inestimables consejos.

La relación entre la composición y el acercamiento fisiológico o mecánico-instrumental es un tema que me apasiona. Cuando, hace ya más de treinta años, comencé a estudiar la guitarra, percibí muy rápidamente que había obras que me resultaban más accesibles que otras, y que esto era independiente del lenguaje o estilo musical de las mismas. Fue entonces, viviendo aún en Argentina, que a través de mi maestro de guitarra Víctor Villadangos, descubrí la música de Leo Brouwer. Gracias a la sabia selección de obras que Villadangos me presentó teniendo en cuenta mis posibilidades técnicas y musicales de la época, pude incorporar la música de Leo Brouwer al grupo de las obras que me resultaban de fácil acceso. Estas obras poseían un lenguaje musical, que era completamente desconocido para mí, pero esto no fue un impedimento, ya que también por esta misma época comenzó mi amor por la música de este compositor. Tal vez fue por el “fácil” acceso, o bien por sus ritmos afrocubanos, o tal vez por algún motivo inexplicable, en todo caso hasta el día de hoy, sus obras para guitarra siguen formando parte de mi repertorio habitual, y ocupando un lugar importante, dentro de mi quehacer como compositor, pedagogo e intérprete.

Es por esto, que con gran entusiasmo, he realizado el presente trabajo buscando dilucidar los “aspectos pedagógicos de la mecánica-instrumental en Leo Brouwer : de la *Danza Característica* a los *Estudios Sencillos* para guitarra.

ASPECTOS PEDAGÓGICOS DE LA MECÁNICA-INSTRUMENTAL EN LEO
BROUWER : DE LA *DANZA CARACTERÍSTICA* A LOS *ESTUDIOS SENCILLOS* PARA
GUITARRA

Resumen

En la *Danza Característica* de Leo Brouwer, se observa el trabajo de un guitarrista y compositor, profundamente cubano. De esta estrecha relación entre instrumentista y creador se desprende una cualidad que junto a lo cubano, parecen caracterizar su obra para guitarra y ser el germen de los *Estudios Sencillos*.

Esta tesis estudia la interacción entre la composición musical y el formante mecánico-instrumental, en la *Danza Característica* y en los *Estudios sencillos N°1 y N°6*, así como las consecuencias pedagógicas de esta relación.

Se analizan musicalmente las partituras de las obras, desarrollando un método analítico basado principalmente en los trabajos de Jean-Jacques Nattiez. De dicho análisis se concluye que el formante mecánico-instrumental es un elemento fundamental de estas obras de juventud, siendo él mismo generador de construcciones musicales.

Se realiza una lectura crítica de diferentes escritos pedagógicos en relación a estas obras.

Buscando crear un puente entre las investigaciones teóricas y la práctica, se realiza una experiencia pedagógica observada, en el departamento de pedagogía del Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París. A partir de tres clases de guitarra dentro de una situación observada se verifica, que la presencia de elementos posicionales en estrecha relación con la mecánica-instrumental condicionó en dos de las tres, la elección de orientación pedagógica tomada por los profesores.

Palabras clave: Guitarra, Leo Brouwer, mecánica-instrumental, composición, pedagogía musical, *Danza Característica*

Abstract

In the *Danza Característica* of Leo Brouwer, it is noted the work of a guitarist and composer, deeply Cuban. From this close relationship between player and creator comes a quality that together with the Cuban, seems to characterize his work for guitar and be the germ of *Estudios Sencillos*.

This thesis studies the interaction between the musical composition and the mechanical-instrumental formant, in the *Danza Característica* and in the *Estudios Sencillos* N° 1 and N° 6, as well as the pedagogical consequences of this relationship.

The scores of the works are analyzed musically, developing an analytical method based mainly on the work of Jean-Jacques Nattiez. From this analysis it is concluded that the mechanical-instrumental formant is a fundamental element of these works of youth, being itself generator of musical constructions.

A critical reading of different pedagogical writings in relation to these works is carried out.

Seeking to create a bridge between theoretical research and practice, a pedagogical experience is realized in the department of pedagogy in the National Superior Conservatory of Music and Dance of Paris. From three guitar courses within an observed situation it is verified that the presence of positional elements in close relation with the mechanics-instrumental, conditioned in two of the three, the teachers choice of pedagogical guidance.

Keywords : Guitar, Leo Brouwer, idiomatic, composition, musical pedagogy, *Danza Característica*

Résumé

Dans la *Danza Característica* de Leo Brouwer, s'observe le travail d'un guitariste et compositeur, profondément cubain. De cette relation étroite entre instrumentiste et créateur se détache une qualité, laquelle, avec l'aspect cubain, semble caractériser son œuvre pour guitare et être le germe des *Estudios Sencillos*

Cette thèse étudie l'interaction entre la composition musicale et le paramètre mécanique-instrumental, dans la *Danza Característica* et dans les *Estudios sencillos N°1* et *N°6*, ainsi que les conséquences pédagogiques de cette interaction.

Les partitions des œuvres sont analysées musicalement en développant une méthode analytique basée principalement sur les travaux de Jean-Jacques Nattiez. De cette analyse, il est conclu que le paramètre mécanique-instrumental, est un élément fondamental de ces œuvres de jeunesse et générateur des constructions musicales.

Il est effectué une lecture critique des différents écrits pédagogiques en relation avec ces œuvres.

En cherchant à créer un pont entre les recherches théoriques réalisées et les expériences de terrain, une expérience pédagogique observée est réalisée dans le département de pédagogie du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. A partir de trois cours de guitare dans une situation observée, il se vérifie que la présence d'éléments positionnels en étroite relation avec la mécanique-instrumentale conditionne en deux des trois cas, le choix d'orientation pédagogique pris par les professeurs.

Mots-clés: guitare, Leo Brouwer, mécanique-instrumentale, composition, éducation musicale, *Danza Característica*

CHAPITRE I. Introduction théorique

1.1. Antécédents et indices

En verdad, con la entrega propia del amante enamorado, Leo [Brouwer] hizo de la guitarra el centro de su universo personal. Pero no con la mera ambición del virtuoso de antaño, que las más de las veces sólo aspiraba a dominarla para luego mostrar su poder, sino con el amor de quien la sabía confidente, además de compañera inseparable y llena de misterios. Precisamente porque pronto intuyó que, tras esas seis cuerdas, habían muchas cosas por descubrir, no dudó en afrontar una pertinaz búsqueda que no cesa hoy todavía. Como intérprete y más tarde como compositor¹.

[En vérité, avec la générosité inhérente de l'amant amoureux, Leo a fait de la guitare le centre de son univers personnel. Mais pas avec la simple ambition des certains virtuoses du passé, qui la plupart des temps aspiraient à la dominer pour pouvoir montrer leurs pouvoirs, sinon avec l'amour de qui la savait confidente, en plus de compagne inséparable et remplie des mystères. Précisément parce que rapidement il pressenti que, d'après ce six corde y avait beaucoup des choses à découvrir, il n'a pas hésité à aborder une recherche persistante qui continue encore aujourd'hui. En tant qu'interprète et plus tard en tant que compositeur].

MORENO CADERÓN, Juan Miguel.

A cette phrase juste et louangeuse de Moreno Calderon il manquerait de dire «et comme pédagogue». Parce qu'avec un regain d'intérêt depuis ses débuts et jusqu'à aujourd'hui Brouwer nous présente des travaux dédiés à la formation des interprètes. Un exemple clair de ce que nous venons d'énoncer ce sont les 30 *Estudios Sencillos* pour guitare, qui ont été écrits à différentes étapes de sa vie, tout au long de sa carrière, étant les cinq premières *Estudios*

¹ MORENO CALDERÓN, Juan Miguel. "Leo Brouwer adelantado de la contemporaneidad". En: *Nombres Propios de la Guitarra*. [vol. 4. Leo BROUWER]. Córdoba : de la Posada [publicación del festival de guitarra de Córdoba. Coordinadora: Isabelle HERNÁNDEZ], 2006. pp. 30-31.

*Sencillos I-V*² de 1959, les cinq suivantes *Estudios Sencillos VI-X*³ de 1961, les dix suivantes *Estudios Sencillos XI-XV*⁴ et *Estudios Sencillos XI-XV*⁵ de 1983 et les dix dernières *Nuevos Estudios Sencillos*⁶ de 2001.

L'intérêt que porte Leo Brouwer à la formation des musiciens, joue un double rôle, d'une part la formation technique et musicale de l'interprète et d'autre part l'éducation artistique pour les jeunes interprètes à la compréhension de sa musique et de la musique en générale.

Cette approche pédagogique, selon nous dépasse les œuvres écrites uniquement avec un but pédagogique. Car Brouwer en tant que guitariste et grand compositeur qui est prend toujours en compte comment sera fait le geste de l'interprète sur l'instrument.

Radamés Giro⁷ nous dit que Leo Brouwer dans sa jeunesse a été particulièrement choqué de voir que Igor Stravinsky dans sa pièce *Firebird* écrit les doigtés pour les cuivres.

A travers une citation indirecte, nous transcrivons ci-dessous ce que Brouwer dit à Giro.

(...) cuando yo vi los trombones a tercera, a cuarta posición; cuando vi los pasajes de yeteo de los violines en cuarta, tercera posición, empecé a ver con gran respeto la labor compositiva⁸.

[(...) en voyant les trombones en troisième, en quatrième position; quand j'ai vu des passages de *jeté* des violons en quatrième, en troisième position, je commençais à voir avec un grand respect du travail de composition].

² BROUWER, Leo. *Études simples (Estudios Sencillos) 1ère Série N° 1 à 5*. Paris : Max-Eschig, 1972.

³ BROUWER, Leo. *Études simples (Estudios Sencillos) 2ème Série N° 6 à 10*. Paris : Max-Eschig, 1972.

⁴ BROUWER, Leo. *Études simples (Estudios Sencillos) 3ème Série N° 11 à 15*. Paris : Max-Eschig, 1983.

⁵ BROUWER, Leo. *Études simples (Estudios Sencillos) 4ème Série N° 16 à 20*. Paris : Max-Eschig, 1983.

⁶ BROUWER, Leo. *Nuevos Estudios Sencillos : for guitar*. London : Chester Music, 2002.

⁷ GIRO, Radamés. *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*. La Habana : Letras Cubanas, 1986. p. 87.

⁸ *Ibidem*.

Cela montre l'intérêt que Leo Brouwer a pour la mécanique-instrumental, au-delà de la guitare. Simplement, depuis le point de vue abstrait du compositeur.

Le guitariste, compositeur, chercheur et professeur à l'Ecole Normale de Musique de Paris, François Laurent, qui a procédé à la révision des œuvres complètes pour guitare de Leo Brouwer *Œuvres pour guitare, Guitar works I*⁹, (initialement publiées par Max et Eschig et rééditées par les éditions Durand-Salabert-Eschig), écrit dans la préface de cette publication:

(...) l'attitude intuitive et sensorielle que Brouwer entretient avec la création musicale ainsi que son rapport tactile vis-à-vis du geste instrumental, sont remarquablement mis en exergue (...) cette approche quasi-physiologique sera également largement illustrée dans les *20 Estudios sencillos* pour guitare seule¹⁰(...).

LAURENT, François.

Cette « attitude intuitive et sensorielle que Brouwer entretient avec la création musicale ainsi que son rapport tactile vis-à-vis du geste instrumental » et « cette approche quasi-physiologique » dont il nous parle ici, François Laurent, sont une indication claire de l'existence de la relation que notre travail essayera de démontrer, en analysant et décryptant son aspect pédagogique.

Un autre antécédent important de ce travail provient de notre expérience. Car après avoir analysé et interprété une grande partie du répertoire pour guitare de Leo Brouwer, nous notons que dans ses œuvres pour guitare il y a un facteur positionnel ou un *formant* originaire d'une pensée mécanique-instrumentale. Ce paramètre ou formant mécanique instrumental régit la logique de positionnement des mains et des doigts sur l'instrument.

⁹ LAURENT, François. "L'Œuvre pour guitare publiée chez max Eschig, un corpus diversifié". En: *Leo BROUWER. Œuvres pour guitare, Guitar works I*. [édition revue et corrigée avec la collaboration de LAURENT, François. Paris : Ed. Durand-Salabert-Eschig, 2006. Vol. I. p. III.

¹⁰ *Ibidem*.

L'élaboration que fait Leo Brouwer de ce formant, présente l'approche quasi-physiologique que décrit François Laurent.

Nous pensons que l'élaboration que fait Leo Brouwer des idées mécaniques-instrumentales ou des idées positionnelles, dépassent largement la possibilité de simplifier l'interprétation d'un passage musical comme dans le cas où par le changement de doigtés, ces idées sont mises en pratique par un interprète. Dans les mains du compositeur, ces idées positionnelles semblent avoir une valeur par elles-mêmes, servant dans certains cas, comme point de départ pour la construction et le développement d'un passage, d'une section ou d'une œuvre entière.

1.2. État actuel de la question

Il y a déjà de nombreux articles de recherche, des interviews et des livres qui parlaient de Leo Brouwer et de sa musique (voir bibliographie). Parmi les plus notables, liés à ce travail, nous pouvons citer le livre que Radames Giro a publié en 1986, intitulé *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*¹¹; ou bien celui de Juan Miguel Moreno Calderon *Leo Brouwer y Córdoba*¹², ainsi que les œuvres de Marta Rodríguez Cuervo¹³, Isabelle Hernández¹⁴, Vladimir Wistuba-Álvarez¹⁵ o Tomás Marco¹⁶.

De plus, il y a beaucoup de matériel enregistré avec ses œuvres, plus de 500 enregistrements selon la présentation d'Isabelle Hernández¹⁷.

¹¹ GIRO, Radamés. *Leo Brouwer y la guitarra... Op.cit.*

¹² MORENO CALDERON, Juan Miguel. *Leo Brouwer y Córdoba*. Córdoba : de la Posada, 2005.

¹³ RODRÍGUEZ CUERVO, Marta: *Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea (1947 - 1980)*, [Tesis dirigida por Dr. CASARES RODICIO, Emilio UCM FAC. DE GEOGRAFÍA E HISTORIA Departamento de Arte III (Contemporáneo)]. Madrid : UCM , 2006.

¹⁴ HERNÁNDEZ, Isabelle. "Del rito al mito en la música de Leo Brouwer" En: *Nombres Propios de la Guitarra*. [vol. 4. Leo BROUWER]. Córdoba : de la Posada, 2006. pp. 69 - 97.

¹⁵ WISTUBA-ÁLVAREZ, Vladimir. "Lluvia, Rumba y Campanas en los Paisajes Cubanos de Leo Brouwer y OtrosTemas (Una conversación con Leo Brouwer)". En : *Latin American Music Review*, [Vol. 10, No. 1.] [Texas]: published by University of Texas Press, 1989. pp. 135-147. < www.jstor.org> [15-XII-2006, 10:25].

¹⁶ MARCO, Tomás. "Leo Brouwer en el núcleo de la postmodernidad" En: *Nombres Propios de la Guitarra*. [vol. 4. Leo BROUWER]. Córdoba : de la Posada, 2006. pp. 53 - 67.

¹⁷ HERNÁNDEZ, Isabelle. "Promenade" En: *Nombres Propios de la Guitarra*. [vol. 4. Leo Brouwer]. Córdoba : de la Posada, 2006. p. 9.

Leo Brouwer parle des différents sujets liés à la création et l'interprétation, à travers ses livres *Síntesis de la armonía contemporánea*¹⁸ et *La música, lo cubano y la innovación*¹⁹. Dans son dernier livre *Gajes del oficio*²⁰ de 2004, Brouwer recueille depuis la maturité, dix des articles choisies à l'intérieur de son centenaire des travaux, y compris des conférences, des articles, des notes et des notes de programmes, des notes aux enregistrements, préfaces de livres, des essais et des recherches sur divers sujets.

Dans les documents de recherche qui ont été écrites à partir d'un point de vue pédagogique, nous pouvons citer ceux de: Morais y Scarduelli²¹, qui ont abordé la question de l'application pédagogique des études pour guitare de Leo Brouwer dans son œuvre de concert; Doherty²², dans son travail sur l'œuvre pour guitare de Leo Brouwer et son application pédagogique, effectue une recherche panoramique sur le travail de Brouwer en donnant des indices utiles pour le travail des élèves; y Kronenberg²³, qui évoque différents aspects de la valeur pédagogique des premières 10 *Estudios Sencillos* de Brouwer, se concentrant principalement sur l'utilité de ceux-ci pour retenir l'attention des jeunes élèves de guitare classique.

Cependant, dans tous les documents auquel nous avons eu accès, nous n'avons pas trouvé un travail ou une recherche qui a travers d'une analyse approfondie traite la relation entre la mécanique-instrumental et la composition musicale ainsi que les conséquences pédagogiques de cette relation, dans la *Danza Característica*, les *Estudios Sencillos* ou dans son œuvre pour guitare en général. En effet, ce sujet est complètement exclu dans les divers travaux de recherche ou d'analyse de l'œuvre de Leo Brouwer.

¹⁸ BROUWER, Leo. *Síntesis de la armonía contemporánea*. La Habana : Instituto Cubano del Libro, 1972.

¹⁹ BROUWER, Leo. *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana : Letras Cubanas, 1982.

²⁰ BROUWER, Leo. *Gajes del oficio*. [1er Ed. La Habana : Letras Cubanas, 2004] Santiago de Chile : RIL, 2007.

²¹, MORAIS, Claryssa de Pádua; SCARDUELLI, Fabio. "Aplicação pedagógica dos estudos para violão de Leo Brouwer em sua obra de concerto". En: *Revista Vórtex* [v.2, n.1], Curitiba : Universidade Estadual do Paraná, 2014. p.74 - 87

²² DOHERTY, Marie-Madeleine. *Leo Brouwer, son œuvre pour guitare seule et son utilisation pédagogique*, [mémoire du département de pédagogie] Paris : CNSMDP, 2002.

²³ KRONENBERG, Clive. "The pedagogical value of Léo Brouwer's Études Simples: A perspective on preserving an exquisite, yet neglected custom" En: *International Journal of Music Education*. South Africa : Cape Peninsula University of Technology, 2013.

1.3. Justification et pertinence de la recherche

L'approche à la composition, que développe le paramètre mécanique-instrumentale ou qui comprend des idées d'une pensée par positions, est déjà présente dans les études écrites pour les plus divers instruments. Parmi les plus célèbres on peut citer les études pour piano de Frédéric Chopin. Parmi les études écrites pour la guitare, nous pouvons citer, entre autres, les trois groupes d'études de Fernando Sor Op.31, Op.35 et op.60; de Mauro Giuliani Op.48 et Op.100; de Mateo Carcassi Op.60; de Dionisio Aguado; de Miguel Llobet; d'Emilio Pujol; de Jorge Cardoso; d'Abel Carlevaro; de Heitor Villa-Lobos ou bien les *Estudios Sencillos* de Leo Brouwer.

Le terme «mécanique-instrumental» est illustré en détail par Abel Carlevaro²⁴. Mais la particularité est que dans des compositions pour guitare Leo Brouwer en général et non seulement dans ses études, les éléments d'origine mécanique-instrumental semblent être les fondateurs des idées musicales. Ces idées, sont insérées dans l'œuvre en tant que cellules, qui donnent lieu à des motifs, des phrases et même des sections entières. Déjà dans la *Danza Característica*, qui est l'une de ses premières œuvres de jeunesse reconnue mondialement, nous pouvons observer ce qui vient d'être dit.

Morais et Scarduelli décrivent ce travail comme **l'une des pièces qui représentent le mieux la première période de composition** de Leo Brouwer²⁵.

Danza Característica composta em 1957 e dedicada a Isaac Nicola (1916-1997) – guitarrista e pedagogo cubano – **esta é uma das peças que melhor representa a primeira fase composicional do autor.** As composições de Brouwer desta fase demonstram clara influência da música popular cubana, principalmente a de raízes africanas, como por exemplo, os rituais.

²⁴ CARLEVARO, Abel. *Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires : Barry, 1979.

²⁵ MORAIS, Claryssa de Pádua; SCARDUELLI, Fabio. “Aplicação pedagógica dos estudos... *Op. cit.* p. 81

[*Danza Característica* composé en 1957 et dédié à Isaac Nicola (1916-1997) - guitariste cubain et Pédagogue - c'est **l'une des pièces qui représentent le mieux la première phase de composition de l'auteur**. Les compositions de Brouwer de cette période présentent une claire influence de la musique populaire cubaine, en particulier des racines africaines, comme par exemple, les rituels].

MORAIS, Claryssa de Pádua y SCARDUELLI, Fabio

Comme ils l'affirment Morais et Scarduelli dans leur travail, nous trouverons une influence claire de la musique populaire cubaine avec des racines africaines. Ceci est certainement une caractéristique importante de cette première période de composition de Leo Brouwer.

Doherty, dans son travail sur l'œuvre pour guitare et son application pédagogique²⁶, décide d'analyser la *Fuga n°1*²⁷ (1957) comme pièce la plus représentative de cette première période de composition.

Cette décision peut être justifiée par l'aspect rythmique et mélodique de l'influence afro-cubaine de la pièce, que comme nous l'avons déjà dit est l'un des paramètres caractéristiques de la musique de Brouwer de la première période.

Entre les œuvres pour guitare seule de Brouwer la *Danza Característica* et la *Fuga N.1*, (les deux de 1957), Elles sont selon notre point de vu, les pièces pour guitare seule, les plus importantes de sa première période de composition. Nous avons vu que ces deux œuvres ont un intérêt particulier pour son caractère métisse d'influence populaire afro-cubaine.

Nous avons décidé d'étudier la *Danza Característica* (1957) étant l'œuvre la plus significative pour notre travail, à l'intérieur de la première période, parce qu'elle possède les éléments caractéristiques d'influence Afro-Cubaine et principalement pour l'évident

²⁶ DOHERTY, Marie-Madeleine. *Leo Brouwer, son œuvre pour guitare seule et ... Op. cit.*

²⁷ BROUWER, Leo. *Fuga N°1*. Paris : Max-Eschig, 1972.

développement mécanique- instrumental, qui est l'élément particulier de cette œuvre de jeunesse.

Il est intéressant de noter, ce que le compositeur espagnol Tomás Marco, écrit à propos de la *Danza Característica*.

[...] una de sus primeras obras significativas, la *Danza Característica* que es de 1957, podemos encontrar en ella un lenguaje investigativo y, al mismo tiempo, cierta presencia de elementos nada ortodoxos en el serialismo y que nacen de la sonoridad, del *Son* y del ritmo elaborado. No en vano incorpora a su título el concepto de danza tan ligado al ritmo como elemento particular, y a la métrica como elemento general²⁸.

[l'une de ses premières œuvres importantes, la *Danza Característica* de 1957, nous trouvons dans cette pièce une langue de recherche et en même temps, une certaine présence d'éléments peu orthodoxes dans le sérialisme et nés de la sonorité, du *Son* et du rythme élaboré. Pas en vain son titre intègre le concept de la danse, si liée au rythme comme un élément séparé, et à la métrique comme un élément général].

MARCO, Tomás.

A travers ce commentaire de Thomas Marco nous confirmons la valeur et l'intérêt de ce travail, comme point de départ possible pour l'étude de la musique pour guitare Leo Brouwer et son «langage de recherche».

Ce fut le commentaire précédent avec ce qui précède, ce qui nous a amenés à croire que, à travers l'étude de la *Danza Característica* de 1957, nous pourrions élucider le germe de la composition pour guitare chez Leo Brouwer. En cherchant à présenter à travers de cette étude un antécédent concret de la composition des dix premiers *Estudios Sencillos* de 1959 et 1961.

²⁸ MARCO, T. "Leo Brouwer en el núcleo de la postmodernidad" *Op.cit.*, p. 62.

De retour au texte de Tomás Marco, depuis notre point de vue, « les éléments peu orthodoxes dans le sérialisme » ne naissent pas uniquement dans « la sonorité, le *Son* et le rythme développé ». Ceux-ci viennent aussi et en grande partie du développement du paramètre mécanique-instrumentale et ceci est une autre raison pour laquelle nous considérons important de réaliser une recherche qui analyse la relation entre la composition musicale et le paramètre mécanique-instrumentale.

De façon plus détaillée, et ce faisant partie de ce que sera notre hypothèse, nous pouvons dire que Leo Brouwer, en développant de manière ludique avec la guitare ou de forme abstraite depuis la composition le paramètre mécanique-instrumentale, il génère une série de gestes mécaniques des mains sur l'instrument; qui suivent une logique de motifs graphiques ou des gestes répétés des doigts, plus que une logique harmonique ou mélodique.

Cela contribue au travail de Brouwer une nouvelle source d'idées pour le développement d'une tonalité élargie, atonalité ou pour l'incorporation des « éléments peu orthodoxes dans le sérialisme » ou simplement pour la construction de passage musicales guidée par une logique mécanique-sonore.

La recherche proposée est pertinente car elle est un nouvel apport analytique pour la communauté pédagogique et pour la communauté scientifique musical, il n'a pas encore été réalisée un travail pour élucider la génétique de la *Danza Característica* pour guitare de Leo Brouwer en relation avec le paramètre mécanique-instrumental en associant les résultats obtenus à la composition des *Estudios Sencillos*.

Cette vision d'une analyse qui prend également en compte ce paramètre ou formant mécanique-instrumental, est nouvelle, original et particulièrement utile pour la compréhension de la production de la composition de Leo Brouwer. De même, la compréhension de ce paramètre nous permettra de réfléchir sur les aspects pédagogiques de celui-ci par rapport à l'étude de l'œuvre.

Aussi ce travail es relevant en rapport également à la figure de Leo Brouwer, qui est devenu connu dans le monde entier à travers ses œuvres pour guitare; lesquelles ont

commencé à être interprétés à par des guitaristes brillants, à un âge précoce du compositeur. En fait, la première interprétation publique de la *Danza Característica* qui fait son professeur Isaac Nicola en 1957²⁹ est peut-être la première grande reconnaissance que le jeune Brouwer obtient et le point de départ pour sa future carrière.

La musique pour guitare de Leo Brouwer jouit d'une grande acceptation parmi les guitaristes. Et cela est dû en partie à son écriture presque physiologique comme dit François Laurent³⁰ ou bien « idiomatique de la guitare » en faveur de l'instrument, une écriture qui prend en compte la façon dont il se positionnera le corps, la main et chaque doigt de l'interprète sur la guitare. En résumé, une écriture qui produit et développe le formant mécanique-instrumentale, qui sera analysé dans notre travail de recherche.

La *Danza Característica* a eu une valeur fondamentale pour la carrière ultérieure de Leo Brouwer en tant que compositeur, mais cette valeur n'a pas été seulement temporaire comme point de départ, parce que nous pouvons vérifier que cette œuvre est toujours valable aujourd'hui, car elle est choisie par différents musiciens dans leur répertoire, ainsi que par des établissements d'enseignement pour leurs programmes ou même comme pièce imposée pour des concours. Un exemple de cela, a été le *II concours international de guitare Robert J. Vidal* (réalisée à Barbezieux - France entre le 12 et le 14 Novembre 2009), qui est une continuation du célèbre Concours International de Guitare de Radio France (créé par Robert J. Vidal); dans ce deuxième concours, le programme a été construit autour de la figure de Leo Brouwer, puisqu'à chaque étape, les participants au concours devaient interpréter une œuvre de Leo Brouwer. La *Danza Característica* a été l'une des œuvres choisies pour les demi-finales pour le candidat qui a remporté le 2e prix.

En partant du texte ci-dessus développé, nous pouvons en déduire que ce travail sera utile pour les enseignants, compositeurs, guitaristes, analystes, chercheurs et musicologues, ainsi que pour les critiques et les journalistes spécialisés.

²⁹ GIRO, R. *Leo Brouwer y la guitarra...* *Op.cit.*, p. 55.

³⁰ LAURENT, François. "L'Œuvre pour guitare publiée chez max Eschig, un corpus diversifié". *op. cit.* p. III.

- Aux pédagogues ce travail leurs apportera une connaissance musicale globale et une prise de conscience profonde de la présence d'éléments positionnels d'origine mécanique-instrumental dans les œuvres étudiées, en présentant un champ de réflexion sur les aspects pédagogiques de la relation entre le paramètre mécanique-instrumentale et la composition musicale. Cette réflexion pourra être appliqué dans l'enseignement et dans l'étude de l'interprétation.
- Aux compositeurs ce travail leurs apportera une connaissance sur la façon dont Leo Brouwer aborde l'écriture pour la guitare dans sa première étape. En fin de compte ce travail facilitera l'accès à la palette des ressources du jeune Brouwer de 1957. Indirectement ce travail fournira également, des connaissances sur l'écriture pour guitare étant généralement la même, une question difficile à aborder pour les compositeurs non guitaristes.
- Aux guitaristes ce travail leurs sera d'utilité pour avoir une connaissance approfondie de la relation entre la mécanique-instrumentale et la composition dans les œuvres étudiées afin d'adapter ce principe à d'autres œuvres qui suivent la même logique. Cela permettra d'effectuer une étude consciente, profonde, en cherchant une meilleure interprétation des œuvres étudiées.
- Aux analystes et musicologues ce travail leurs permettra d'avoir une connaissance approfondie de la génétique des œuvres musicales analysées ici, qui servira de fondement pour l'analyse et la compréhension des autres œuvres pour guitare du compositeur cubain Leo Brouwer.
- Aux analystes et musicologues ce travail leurs fournira un matériel de référence et de consultation pour des futures articles et réflexions sur la musique pour guitare de Brouwer.

1.4. Objectifs

- Présenter, grâce à une profonde analyse, la genèse *Danza Característica* de 1957, comme un antécédent dans l'évolution de la composition pour guitare de Leo Brouwer et en particulier de la composition des *Estudios Sencillos*. En présentant un matériel de référence pour servir de point de départ pour la poursuite des travaux de recherche postérieurs.
- Présenter et vérifier par une étude de la poétique de la *Danza Característica*, la profonde relation entre cette œuvre et la musique populaire, cubaine et afro-cubaine.
- Présenter et vérifier à travers l'analyse musicale l'existence d'éléments de positionnelles.
- Révéler, à travers l'analyse de la relation existante entre la mécanique- instrumentale et la composition, en présentant les aspects pédagogiques de cette relation dans la *Danza Característica* et dans les *Estudios Sencillos I y VI* de Leo Brouwer.
- Analyser comment les caractéristiques techniques mécaniques de la guitare, apportent à Brouwer des éléments pour le développement de son langage .
- Analyser les ressources pédagogiques et de composition que Brouwer utilise (et nous transmet) dans la *Danza Característica* et les *Estudios Sencillos I y VI* .
- Présenter à travers une interview au compositeur, ainsi qu'à travers l'étude des interviews déjà effectuées, des réponses aux questions découlant de ce travail, pour compléter les informations provenant de l'analyse et l'étude.
- Effectuer un travail pédagogique d'expérimentation sur l'*Estudio Sencillo N°6*, dans le département de pédagogie du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, en présentant des observations pédagogiques objectives sur un cours

d'expérimentation et de deux cours témoins. Nous espérons obtenir de cette manière, les données de la situation pédagogique observée, qui nous permettront d'approfondir la réflexion sur *les aspects pédagogiques de la mécanique- instrumentale chez Leo Brouwer*.

1.5. Hypothèse

Après avoir constaté que dans la composition de la *Danza Característica* nous observons une approche mécanique-instrumentale, qui, comme Francois Lauren le dit, est presque physiologique³¹, on peut supposer que Leo Brouwer, élabore de manière ludique avec la guitare ou abstraitement depuis la composition ce paramètre mécanique-instrumentale, générant une série de gestes mécaniques des mains sur l'instrument. Ces gestes, dans certains cas, semblent suivre une logique graphique des positions des doigts ou des gestes répétés, plutôt qu'une logique harmonique ou mélodique. Et à son tour, cela semble apporter au travail de Brouwer une nouvelle source d'idées pour le développement d'une tonalité élargie, l'atonalité ou simplement la construction d'un passage guidée par une logique mécanique sonore.

Notre première hypothèse est que la composition de la *Danza Característica* pour guitare de Leo Brouwer, s'enrichi entre autre, des éléments provenant d'une logique mécanique-instrumentale. Et par conséquence, dans cette œuvre pour guitare, il existe une interaction fondamentale entre la composition musicale et l'approche mécanique-instrumentale.

La vérification de cette première hypothèse, nous présente un antécédent de la logique mécanique-instrumentale utilisée dans la composition des ultérieures *Estudios Sencillos*. Par conséquent, nous analysons les *Estudios Sencillos N°1* (1959) et *N°6* (1961) dans la même première période de composition, en tenant compte des enseignements tirés par l'étude de la *Danza Característica* (1957) et dans le but d'apporter de l'intelligibilité aux relations entre la

³¹ BROUWER, L. *Œuvres pour guitare, Guitar works. Op.cit.*, p. III.

composition et le paramètre mécanique-instrumentale dans ces deux compositions pédagogiques.

En s'appuyant sur les travaux d'analyses précédents de la *Danza Característica* (1957) et des *Estudios Sencillos N°1* et *N°6*, nous présentons notre deuxième hypothèse selon laquelle la présence d'éléments positionnels, qui ont une étroite relation avec la mécanique instrumentale dans les pièces pour guitare de Leo Brouwer, conditionne le choix d'orientation pédagogique pris par les jeunes professeurs de guitare lors d'un premier cours individuel.

1.6. Méthodologie utilisée

Comme expliquent dans ses très intéressants cours les Docteurs Yvan Nommick et Pedro González Casado: quand nous essayons de faire une analyse approfondie d'une œuvre musicale il est essentiel de réaliser une analyse sémiologique globale, en tenant compte les différents processus autour de l'objet d'étude en question.

Pour cette analyse globale, nous nous appuierons sur le modèle sémiologique présenté dans *le discours musical*³² de Jean-Jacques Nattiez, qui à son tour, il se fonde sur plusieurs études antérieures à ceci.

³² NATTIEZ, Jean-Jacques. *Il discorso musicale (per una semiologia de la musica)*. Torino [impresso en Venezia]: Piccola Biblioteca Einaudi [Giulio Einaudi editores 1ª Ed. 1987], 2001.

1.6.1. Schéma général du modèle sémiologique utilisé

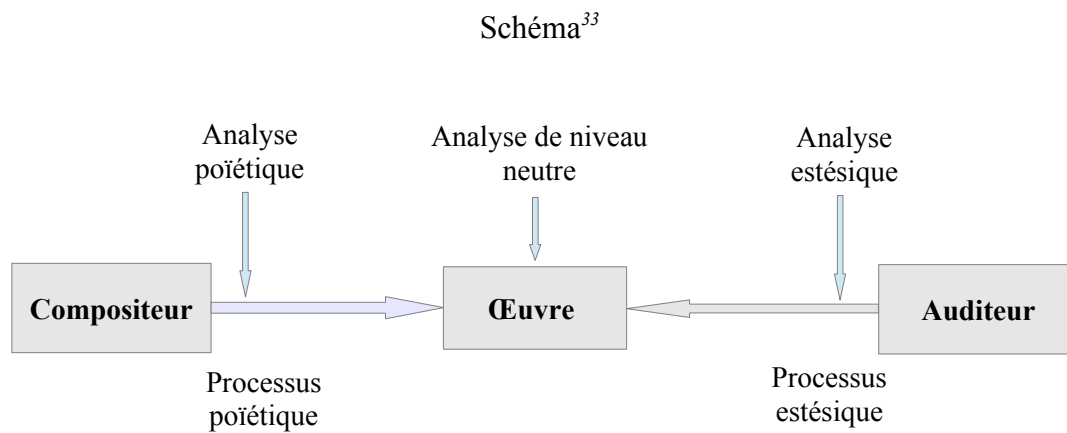


Fig. 1. Schéma général du modèle sémiologique utilisé

Ci-dessous, nous présentons une brève description des trois dimensions présentées dans le schéma.

- 1) Le processus poïétique, qui est le groupe de stratégies par lesquelles à la fin de l'acte créateur il y a une chose - l'œuvre - qui n'existait pas et qui en conséquence peut donc faire l'objet d'une analyse poïétique.
- 2) Le processus estésique, qui est le groupe des stratégies de mis en œuvre par la perception du produit de l'activité poïétique. Ils font ainsi l'objet d'une analyse estésique.
- 3) Entre ces deux processus, il y a un objet matériel, qui est l'empreinte sur le papier de l'œuvre littéraire ou musicale, qui n'existe pas complètement comme œuvre, que quand elle est lu, interprétée ou perçue, mais qui sans cette action l'œuvre tout simplement n'existerait pas. Nous pouvons à travers une analyse du niveau neutre, décrire l'organisation immanente de l'œuvre; cette analyse est dite neutre parce c'est

³³ NATTIEZ, J-J. *Il discorso musicale ... op. cit.* p.4.

une description qui n'est pas nécessairement fournie de pertinence poïétique ou estésique.

1.6.2. Mise en œuvre du modèle proposé

- 1) Pour l'analyse poïétique, nous étudierons les stratégies précédentes à l'acte créateur à travers l'étude de divers documents musicaux et non musicaux autour des œuvres, nous présenterons comment ces stratégies ont participé aux travaux du compositeur depuis la gestation et jusqu'au baptême des œuvres.
- 2) Pour l'analyse estésique ou depuis la perception, nous utiliserons différents enregistrements des notables guitaristes comme: John Williams³⁴, Alvaro Pierri³⁵, Frédéric Zigante³⁶ et Leonardo De Angelis³⁷. Cette analyse permettra à travers de la perception (qui est active et toujours subjective) d'incorporer d'autres éléments pour compléter l'analyse poïétique et immanente.
- 3) Pour l'analyse immanente ou de niveau neutre, nous avons développé une méthode d'analyse qui repose principalement sur les œuvres d'Ernst Toch³⁸, Arnold Schoenberg³⁹ et Jean-Jacques Nattiez⁴⁰. De ce dernier, nous utiliserons le développement des processus taxonomiques décrits par Nicolas Ruwet⁴¹, ainsi que sa modélisation par axes paradigmatiques, que nous utiliserons ici en appliquant quelques variations mineures, car Nattiez propose une analyse purement mélodique. Dans notre travail et par l'écriture presque linéaire de la *Danza Característica* et des

³⁴ WILLIAMS, John. [Guitare] *Spirit of the guitar Music of Americas*. [CD] MK 44898. New York : CBS, 1989.

³⁵ PIERRI, Alvaro. [Guitare]. *Brouwer - El decameron negro & other guitar works*. [CD] fleur de lys FL 2 3096. Québec : ANALEKTA, 1995.

³⁶ ZIGANTE, Frédéric. [Guitare]. *Leo Brouwer : Estudios Sencillos*. [Livre + CD] DF 16268. Paris: Max Eschig, 2015.

³⁷ DE ANGELIS, Leonardo. [Guitarra]. *Leo Brouwer 20 STUDI*. [CD] SCA 013. Perugia : Quadrivium, 1990.

³⁸ TOCH, Ernst. *Elementos Constitutivos de la Musica* [The Shaping Forces in Music : 1^o Ed. Ernst Toch Society, 1977]. Barcelona : Idea Books, 2001.

³⁹ SCHOENBERG, Arnold. *Funciones estructurales de la armonía*. [Structural Functions of Harmony. Londres : Faber and Faber Limited]. Barcelona : Idea Books, 2005.

⁴⁰ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. [Paris] : Union générale d'éditions, 1975.

⁴¹ *Ibidem*. pp. 257 – 278.

Estudio Sencillo N°1 et *N°6*, nous pouvons établir des axes paradigmatiques qui incluent toutes les informations sonores pour chaque partition et non pas seulement la ligne mélodique. Ce type d'analyse nous l'appellerons paradigmatique intégrale.

Dans notre étude, nous incluons la recherche des éléments positionnels et l'analyse de l'influence du formant mécanique-instrumentale.

En ce qui concerne l'analyse du niveau neutre il nous semble également intéressant de présenter le texte suivant de Nattiez.

Le niveau neutre ne décrit pas un pur signifiant, mais les diverses modalités de *renvoi* entre les unités d'une pièce, dont certaines sont pertinentes pour le compositeur, et d'autres pour tel auditeur particulier, telle famille d'auditeurs ou l'ensemble des auditeurs⁴².

NATTIEZ, Jean-Jacques.

Dans notre analyse immanente, nous trouvons dès le début, un signifiant qui possèdera des significations différentes, comme par exemple, les différentes références et citations aux éléments afro-cubains immanentes de l'œuvre, éveilleront chez un auditeur cubain un sens très différent de celui d'une autre personne non immergé dans la culture cubaine de 1957-1961. Voilà pourquoi nous allons essayer, à travers l'étude du processus poétique, tout en nous documentant suffisamment pour utiliser ce matériel afin de soutenir notre étude de niveau neutre. Ce sera à partir de là, que nous pourrons comprendre les différents types de *renvoi* entre les unités de l'œuvre, pertinentes pour le compositeur.

1.6.3. L'expérience pédagogique réalisée au département de pédagogie du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP)

Pour essayer d'élucider la seconde hypothèse, nous avons décidé de mener une étude d'une situation pédagogique observée sur *Estudio Sencillo N°6*, dans le département de la

⁴² *Ibid.*, p. 277.

pédagogie du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (CNSMDP). En espérant obtenir des données de la situation pédagogique observée, qui puisse nous permettre d'approfondir la réflexion sur *les aspects pédagogiques de la mécanique- instrumental chez Leo Brouwer*.

Le sujet d'étude de ce travail se focalise sur l'approche didactique effectuée par trois jeunes professeurs, lors d'un premier cours de découverte et de déchiffrement de *l'Estudio Sencillo* N°6 de Leo Brouwer.

Ce sujet est abordé à travers la mise en situation de trois cours individuels de guitare, autour d'une première rencontre entre un jeune professeur et un élève. Parmi ces trois jeunes professeurs, l'un appartient à un groupe d'expérimentation et les deux autres à un groupe témoin.

Le recueil des données (sur les trois cours de guitare) est réalisé par quatre observateurs experts lors de séances organisées au sein du département de pédagogie du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) en 2012.

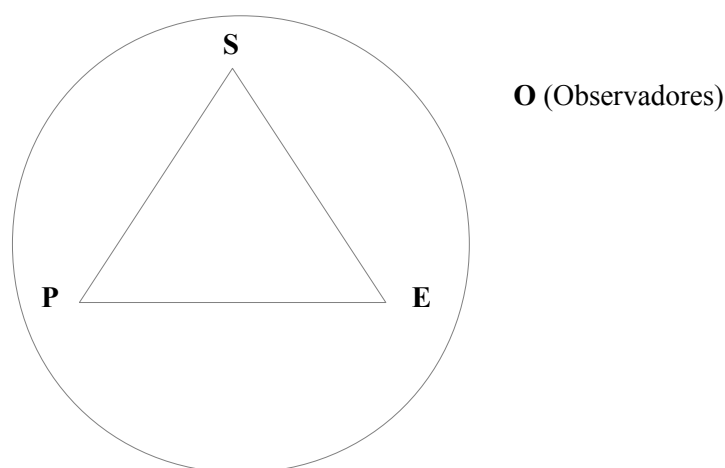
Cette étude prend comme point de départ cette réflexion d'Adrien Bourg ::

Penser l'articulation entre recherches, formations et pratiques de terrain, sans s'inscrire dans une approche prospective, nécessite la présence d'études systématiques dans le domaine de l'éducation musicale spécialisée. Or celles-ci, selon la perspective didactique que nous défendrons, ne se sont pas encore développées. En effet, si une littérature pédagogique assez abondante existe concernant l'enseignement instrumental, elle ne repose que sur des expériences personnelles, des connaissances empiriques acquises sur le terrain, [...] où la démarche de preuve fait défaut. Les rares cas où la recherche a été invoquée en musique (notamment à partir du domaine de la psychologie de la perception et du développement musical ou général) concernaient des essais de légitimation de positions pédagogiques et la promulgation de nouvelles pratiques et méthodes. Il s'agit ici d'un détournement de la recherche au profit de convictions pédagogiques qui ne

relèvent pas de procédures scientifiques. [...] néanmoins, nous voulons croire en l'apport de la recherche pour la pratique, mais selon une orientation descriptive, explicative et compréhensive. L'idée est avant tout d'apporter de l'intelligibilité aux situations complexes d'enseignement-apprentissage⁴³ [...]

BOURG, Adrien.

Cette étude s'appuie sur les travaux d'Yves Chevallard⁴⁴ et Jean Houssaye⁴⁵, et utilise le modèle du triangle pédagogique décrit par Jean Houssaye auquel nous ajoutons le groupe « O », composé par des observateurs extérieurs à la situation pédagogique.



« S »: Savoir , « P »: Professeur , « E »: Elève , « O »: Observateurs

Fig. 2. Triangle pédagogique observé

En dehors du processus pédagogique établi par les différents professeurs lors des séances, processus « enseigner », « former » ou « apprendre⁴⁶ », ce travail se concentre principalement sur l'analyse comparative des différentes approches didactiques faites par chacun des trois professeurs.

⁴³ LEROY, Jean-Luc et TERRIEN, Pascal. « Propositions pour la recherche en didactique de la musique ». Par BBOURG, Adrien. dans : *Perspectives actuelles de la recherche en éducation musicale*. Paris : L'Harmattan, 2011. p. 29.

⁴⁴ CHEVALLARD, Yves. La transposition didactique. *Du savoir savant au savoir enseigné*. Grenoble : La Pensée Sauvage, [1^{ère} Ed. 1985] 1991.

⁴⁵ HOUSSAYE, Jean. *La pédagogie : une encyclopédie pour aujourd'hui*. [8^e édition.] Issy-les-Moulineaux : ESF, [1^{ère} Ed. 1993] 2009.

⁴⁶ HOUSSAYE, Jean. *La pédagogie : une encyclopédie... Op. cit.*

1.6.4. Recherche de matériel

La recherche documentaire de matériel non musical lié à notre sujet, a été une attitude constante depuis le début de la recherche, et continue encore, puisque dans chaque nouveau livre ou de l'article qui a atteint nos mains, nous avons à plusieurs reprises trouvé une citation à un matériau directement liés à notre travail, auquel nous n'avions pas encore eu accès et que par conséquent nous avons cherché. Cependant, après avoir fait un long travail, nous avons été heureux de commencer à voir que les documents que nous avons, à plusieurs reprises, se citaient les uns aux autres entre eux. C'est à ce moment que nous avons considéré accomplie, la première étape de la recherche de matériel pour établir l'état de la question.

Nous avons recherché le matériel dans des librairies et des bibliothèques, publiques et privées, à Madrid et à Paris. Nous avons également eu accès à des documents provenant de partout dans le monde via l'Internet ou en commandant certains livres, des CD et des diverses publications à travers la poste. Nous avons reçu du matériel principalement du Chili, de l'Argentine, de Cuba, de l'Angleterre, de l'Afrique et des États-Unis. Du Gran Teatro de Córdoba en Espagne, nous avons reçu deux livres sur Leo Brouwer, qui a été directeur de l'Orchestre Cordoba pendant neuf ans entre 1992 et 2001. Nous avons également rencontré des personnalités liées à Leo Brouwer qui dans les différentes conversations nous ont fourni des informations précieuses concernant le compositeur, notamment on peut citer le guitariste grec Costas Cotsiolis ainsi que la guitariste et professeure franco-américain Marie-Madeleine Robert-Doherty.

A titre d'exemple de ce qui précède, nous pouvons citer les documents consultés à la *Biblioteca Nacional* de l'Espagne, qui ont été une contribution essentielle à ce travail, notamment le livre de Radames Giro, *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*⁴⁷. Lequel n'a pas été réédité en dehors de Cuba depuis 1986. Aussi pour la construction de notre méthodologie, l'accès à la bibliothèque du Centre Pompidou à Paris, nous a donné beaucoup de matériel sur la sémiologie musicale dans sa langue d'origine. Tels que les divers travaux de Jean-Jacques Nattiez.

⁴⁷ GIRO, R. *Leo Brouwer y la guitarra...* *Op.cit.*

En ce qui concerne les recherches sur Internet, il semble important de dire que nous avons utilisé deux voies:

1. Ce que nous appellerons académique, et qui consiste à la recherche d'informations sur des sites spécialisés qui permettent d'accéder à des sources complètes avec des références correspondant à des travaux de recherche sérieux. (Pour donner quelques exemples, nous pouvons citer: www.revistamusicalchilena.uchile.cl ou www.jstor.org entre autres). Grâce à ceux-ci nous avons eu accès à diverses documentations telles que:

- Thèse complète dans différentes langues liées à notre sujet d'étude.
- Articles sur le compositeur .
- Articles sur la musique de Cuba .
- Des entretiens et des conversations avec le compositeur.

2. Ce que nous appellerons aléatoire, car cette méthode consiste tout simplement à chercher à travers les différents moteurs de recherche populaires sur Internet, lesquels nous présentent des matériels pas toujours fiables, presque toujours incomplets en relation à leur origine, la date et la cataloguage en général. Mais dans certains cas, ce chemin nous fait découvrir des matériaux précieux inédits ou introuvables. De cette façon nous avons trouvé entre autres:

- Une vidéo postée de façon anonyme et mal cataloguée sur www.youtube.com où l'on voit le jeune Leo Brouwer (enregistré il y a environ 50 ans) en interprétant sa *Danza Característica*⁴⁸.
- Diverses photos du Maestro Leo Brouwer.
- Divers articles sur la Rumba afro-cubaine.
- Plusieurs articles sur le thème populaire cubaine *Quítate de la acera*.

⁴⁸ < <http://www.youtube.com/watch?v=NXTbT7tk9Jg> > [10-01-2010, 11:56].

1.6.5. En ce qui concerne notre rencontre avec le maestro Leo Brouwer

Nous avons également eu l'occasion de recevoir des informations par le compositeur lui-même.

Tout au long des quatre jours de réunions avec le compositeur, nous avons eu l'occasion de l'accompagner et de participer à ses différentes activités au sein du *septième Festival international de guitare de Paris*⁴⁹. Nous avons partagé des répétitions, cours magistraux, des conférences, des discussions et nous avons eu le plaisir d'écouter et d'enregistrer le concert de clôture du Festival à la *Salle Cortot* à Paris. Dans ce contexte, nous avons pu cumuler beaucoup de matériel de première source, en prenant des notes, des images et en enregistrant quelques-unes des conversations que nous avons eu.

En ce qui concerne la méthodologie de préparation à l'entrevue, nous pouvons dire que nous avons cherché à la faire d'une manière structurée, nous avons préparé pour cette interview une série de questions, et nous avons fixé plusieurs objectifs en ce qui concerne les informations que nous voulions avoir. Cependant, au moment de la rencontre avec le Maestro Leo Brouwer, nous nous sommes rendus compte qu'une conversation fluide serait plus productive, que l'interview que nous avions préparé. Par conséquent, sans perdre de vue nos objectifs, nous avons parlé avec le compositeur, tout en guidant la conversation de manière semi structurée et en laissant une place à la spontanéité.

1.7. Définitions

Formant mécanique-instrumentale :

Quand nous parlons de ce paramètre de la musique, on se réfère à la façon dont le compositeur utilise, la relation entre la physiologie humaine et les caractéristiques techniques

⁴⁹ VII FESTIVAL INTERNACIONAL DE GUITARE DE PARIS, realizado en Paris los días 26, 27, 28 y 29 de noviembre de 2009. [director artístico : CHAGNOT, Tania].

et mécaniques d'un instrument dans leurs compositions. Le concept du formant mécanique-instrumentale semble plus approprié que la simple instrumentation qui est trop générique, puisque le concept d'instrumentation met l'accent sur le choix des timbres en relation avec la tension, la couleur, la tessiture et la dynamique recherchée. Au lieu de cela, le développement du formant mécanique-instrumentale prend en compte principalement comment vont se positionner les doigts interprète sur l'instrument.

Il est évident que le formant mécanique-instrumentale est au service de l'instrumentation, mais Brouwer montre à travers son élaboration, que ce formant peut avoir sa propre valeur pour la composition, quelle que soit l'instrumentation ou l'orchestration.

Pour Brouwer, l'instrumentation du point de vue du timbre n'est pas un l'élément de base, lui même il nous dit :

« El timbre no es más que la ropa, la fisionomía es el verdadero perfil⁵⁰ ».

[Le timbre est rien de plus que les vêtements, la physionomie est le vrai profil]

BROUWER, Leo.

La compréhension des éléments positionnels dans la composition prennent racine dans ce formant mécanique-instrumentale

Structure positionnelle :

Les structures positionnelles ou des gestes positionnels sont ceux qui suivent une logique de motifs graphiques des doigts sur l'instrument. Ils peuvent ou non, être liés à des gammes, des accords, des arpèges, à une logique sérielle, tonal, atonale ou autre.

⁵⁰ BROUWER, L. *Gajes del oficio. Op.cit.*, p. 106.

Accords positionnels :

Les accords positionnels sont définis comme ceux qui ont une structure positionnelle d'au moins trois sons simultanés différents.

1.8. Explication justificative de la structure du texte

Dans ce premier chapitre d'introduction théorique, nous présentons le contexte dans lequel nous avons développé les recherches, en établissant les lignes directrices qui ont structuré ce travail .

Au sein de l'introduction théorique, nous avons présenté en premier lieu et comme une introduction générale, le point «1.1. Antécédents et indices» pour avoir été le générateur de tout le travail ultérieur.

Pour la législation de la mention de Docteur international, cette thèse présente le résumé, le chapitre d'introduction théorique et les conclusions générales en français et en espagnol. Nous avons également inclus le septième chapitre dans les deux langues, car il a été écrit au cours de nos recherches dans le département de pédagogie au Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP), dans lequel nous avons eu un contexte privilégié pour la réalisation de nos recherches pédagogiques par rapport à notre objet d'étude.

Après le «CAPÍTULO I. Introducción teórica», le travail sera divisé en sept chapitres, qui remplissent chacun une fonction spécifique dans l'ensemble du corpus de cette thèse.

- CAPÍTULO II. Leo Brouwer y la Danza Característica. Ce chapitre sert à présenter le cadre historique et de référence, ainsi que le contexte socioculturel dans lequel se produit la gestation et la composition de la *Danza Característica*. Nous incluons ici un profil biographique du compositeur, ainsi qu'une étude bibliographique des différents documents non musicaux autour de l'objet d'étude. Nous avons comparé ces documents avec différents documents sonores auxquels nous avons eu accès, en se

rapprochant ainsi, de la compréhension des processus de poïétique et estésique en rapport à l'objet d'étude. Ce chapitre nous donne des informations importantes sur la relation entre la *Danza Característica* y la rumba afro-cubaine. Ainsi que les origines et le baptême de la *Danza Característica* (*Para el "Quítate de la Acera"*).

- CAPÍTULO III. Análisis musical de la partitura de la Danza Característica. Ce chapitre et les deux chapitres suivants (chapitres IV et V) sont: notre analyse du niveau neutre de chaque œuvre utilise la méthodologie et des lignes directrices proposées dans l'introduction théorique, en cherchant à concrétiser nos objectifs et vérifier nos hypothèses.
- CAPÍTULO IV. Análisis musical de la partitura del Estudio Sencillo N°1.
- CAPÍTULO V. Análisis musical de la partitura del Estudio Sencillo N°6.
- CAPÍTULO VI. Aspectos pedagógicos de los Estudios Sencillos y de la Danza Característica. Après avoir fait une analyse approfondie des *Estudios Sencillos N° 1 et N° 6* et de la *Danza Característica*, ce chapitre confronte les textes pédagogiques écrits par rapport à ces œuvres avec les résultats obtenus à travers l'analyse.
- CHAPITRE VII. Étude Simple N°6: une recherche pédagogique réalisée au CNSMDP . Nous avons décidé de présenter ce premier chapitre en français, suivi de la version en castillan, puisque ce chapitre est le résultat de recherches menées en français pendant le séjour au CNSMDP, cherchant à obtenir des données sur la situation pédagogique observée, qui nous donne la possibilité d'approfondir la réflexion sur *les aspects pédagogiques de la mécanique instrumentale chez Leo Brouwer*.
- CAPÍTULO VII. Estudio Sencillo N°6: una investigación pedagógica en el CNSMDP
- CHAPITRE VIII. CONCLUSIONS C'est notre présentation des conclusions générales du travail, où nous présentons les conclusions sur les résultats obtenus grâce à nos recherches, nous analysons ici si nous avons pu réaliser objectifs proposés, en vérifiant nos hypothèses.

1.9. Critères orthographiques et éditoriales

Afin d'uniformiser les critères orthographiques et éditoriales du texte, nous prenons en considération le récent travail *Escribir sobre música*⁵¹, lequel, à travers une analyse comparative des différents modèles éditoriaux scientifiques disponibles, traite en profondeur les différents aspects du travail éditorial scientifique et de sensibilisation appliquée à la musique.

En ce qui concerne les citations et la bibliographie, nous avons utilisé comme référence le «système bibliographique⁵²» en unifiant le format entre les citations et la bibliographie, et en suivant un modèle commun pour les deux, qui est basé sur le modèle des références à la bibliographie. De cette façon, nous n'utilisons pas dans les citations: les investissements entre Nom et Prénom, la séparation par une virgule au lieu d'un point entre l'auteur et la source ainsi que les parenthèses pour cadrer « Lieu de publication: éditorial, année de publication ». Il a également été décidé de conserver les noms des auteurs avec des petites capitales, pour une identification rapide des noms.

À titre d'exemple, nous présentons ci-dessous un modèle de citation ainsi qu'un modèle de référence bibliographique par rapport à un livre avec un seul auteur et un autre par rapport à un document sonore consulté sur un support physique.

Livre consulté:

Citation:

NUMÉRO DE LA NOTE NOM DE L'AUTEUR, Prénom de l'auteur. *Titre du livre: Sous-titre du livre*. Lieu de publication: Editeur, année de publication. numéro(s) de page.

⁵¹ CHIANTORE, Luca; DOMÍNGUEZ, Aurea y MARTÍNEZ, Sílvia. *Escribir sobre Música*. Barcelona: Musikeon Books, 2016.

⁵² *Ibidem* 125-155

Bibliographie:

NOM DE L'AUTEUR, Prénom de l'auteur. *Titre du livre: Sous-titre du livre*. Lieu de publication: Editeur, année de publication.

Dans le cas d'un document sonore sur un support physique, nous conserverons la même logique que pour la présentation d'un document écrit, en précisant systématiquement le type de support [CD, DVD, etc.] sur lequel il a été enregistré.

Document sonore consulté:

Citation:

NUMÉRO DE LA NOTE NOM DE L'INTERPRÈTE, Prénom de l'interprète. [Instrument].
Titre du document. [support] référence du support. Lieu de publication: label, année de publication. [numéro(s) de piste].

Bibliographie:

NOM DE L'INTERPRÈTE, Prénom de l'interprète. [Instrument]. *Titre du document*. [support] référence du support. Lieu de publication: label, année de publication.

Pour toutes les variantes de type de police, et le nombre d'auteurs ainsi que les différentes origines, ils seront présentés dans ce travail en suivant une cohérence éditoriale inspirée sur les propositions de Luca Chiantore, Aurea Domínguez et Sílvia Martínez⁵³.

Pour l'analyse des partitions:

Tout au long de tout ce travail, nous identifierons les sections des œuvres analysées en lettres majuscules et en gras: **A**, **B** o **A'**, et les sous-sections en petites lettres suivies par un nombre aussi en gras : **a1**, **a2**,...

⁵³ *Ibid.*

Les unités d'analyse seront nommées en mode abrégé, en utilisant la lettre U majuscule suivi de la lettre correspondant à la section ou sous-section, le tout sans gras. Ex.: Ua1 - fait référence à l'unité d'analyse correspondant à la sous-section **a1**.

Les informations provenant de la partition imprimée, seront conservées dans leur d'origine. Par exemple: **Allegro** o **Poco meno**. Les autres indications de changements de tempo et de caractère, seront présentés en caractères gras. des indications comme *D.C. al segno* sont présentés en italique.

En ce qui concerne la nomenclature descriptive des accords, nous avons adopté le système américain [A B C D E F G à la place de *La Si Do Re Mi Fa Sol*] afin de faire la différence de cette manière entre les accords et les notes (avec majuscule et en italique). A continuation nous présentons ce tableau abrégé avec quelques exemples de la nomenclature que nous allons utiliser pour décrire les accords :

A	La Majeur (fondamental, tierce M ajeur et quinte juste)
Bm	Si mineur (fond. , tierce m ineur et quinte juste)
Cdim	Do diminue (fond. tierce m ineur et quinte diminue)
C7	Do septième (fondamental, tierce M ajeur, quinte juste et septième mineur)
Dmaj7	Re Majeur septième (fond. , tierce M ajeur, quinte juste et septième majeur)
Em7	Mi mineur septième (fond. , tierce m ineur, quinte juste et septième mineur)
Fm7(b5)	Fa mineur septième avec quinte bemole (fond. , tierce m ineur, quinte diminue et septième mineur)
#F7(9)	Fa dièse septième avec quinte bémol (f., tierce M ajeur, quinte juste, septième mineur et neuvième majeur)
bG7(b9)	Sol bémol septième avec neuvième bémol (f., tierce M aj., quinte juste, septième min. et neuvième mineur)
Gm7(9)	Sol mineur septième avec neuvième (F., tierce m in., quinte juste et septième mineur et neuvième majeur)
Em7/B	Mi mineur septième avec la base sur la note <i>Si</i>

Fig. 3. Exemples de la nomenclature des accords

CAPÍTULO I. Introducción teórica

1.1. Antecedentes e indicios

En verdad, con la entrega propia del amante enamorado, Leo [Brouwer] hizo de la guitarra el centro de su universo personal. Pero no con la mera ambición del virtuoso de antaño, que las más de las veces sólo aspiraba a dominarla para luego mostrar su poder, sino con el amor de quien la sabía confidente, además de compañera inseparable y llena de misterios. Precisamente porque pronto intuyó que, tras esas seis cuerdas, habían muchas cosas por descubrir, no dudó en afrontar una pertinaz búsqueda que no cesa hoy todavía. Como intérprete y más tarde como compositor⁵⁴.

MORENO CADERÓN, Juan Miguel.

A esta justa y elogiosa frase de Moreno Calderón le faltaría decir: - y como pedagogo. Ya que con renovado interés, desde sus comienzos y hasta hoy en día Brouwer nos presenta trabajos dedicados a la formación de los intérpretes. Un claro ejemplo de esto son sus 30 *Estudios Sencillos* para guitarra, los cuales fueron escritos en diferentes etapas a lo largo de toda su carrera, siendo los cinco primeros *Estudios Sencillos I-V*⁵⁵ de 1959, los cinco siguientes *Estudios Sencillos VI-X*⁵⁶ de 1961, los diez siguientes *Estudios Sencillos XI-XV*⁵⁷ y *Estudios Sencillos XVI-XX*⁵⁸ de 1983 y los últimos diez *Nuevos Estudios Sencillos*⁵⁹ de 2001.

El renovado interés de Leo Brouwer por la formación de los músicos, cumple una doble función, por un lado la formación técnica y musical del intérprete y por otro la

⁵⁴ MORENO CALDERÓN, Juan Miguel. “Leo Brouwer adelantado de la contemporaneidad”. En: *Nombres Propios de la Guitarra*. [vol. 4. Leo BROUWER]. Córdoba : de la Posada [publicación del festival de guitarra de Córdoba. Coordinadora: Isabelle HERNÁNDEZ], 2006. pp. 30-31.

⁵⁵ BROUWER, Leo. *Études simples (Estudios Sencillos) 1ère Série N° 1 à 5*. París : Max-Eschig, 1972.

⁵⁶ BROUWER, Leo. *Études simples (Estudios Sencillos) 2ème Série N° 6 à 10*. París : Max-Eschig, 1972.

⁵⁷ BROUWER, Leo. *Études simples (Estudios Sencillos) 3ème Série N° 11 à 15*. París : Max-Eschig, 1983.

⁵⁸ BROUWER, Leo. *Études simples (Estudios Sencillos) 4ème Série N° 16 à 20*. París : Max-Eschig, 1983.

⁵⁹ BROUWER, Leo. *Nuevos Estudios Sencillos : for guitar*. London : Chester Music, 2002.

educación artística de los jóvenes intérpretes a la comprensión de su música y de la música en general.

Este acercamiento pedagógico, sobrepasa a nuestro entender las obras escritas únicamente con un objetivo formador. Puesto que Brouwer como guitarrista y gran compositor que es tiene siempre en cuenta cómo será realizado el gesto del intérprete sobre el instrumento.

Radamés Giro⁶⁰ nos comenta que Leo Brouwer en su juventud quedó particularmente impactado al ver que Igor Stravinsky en el *Pájaro de fuego* escribe las digitaciones para los instrumentos de metal.

Haciendo una cita indirecta, transcribimos a continuación lo que Brouwer le cuenta a Giro.

(...) cuando yo vi los trombones a tercera, a cuarta posición; cuando vi los pasajes de yeteo de los violines en cuarta, tercera posición, empecé a ver con gran respeto la labor compositiva⁶¹.

[Leo Brouwer] GIRO, Radamés.

Esto nos muestra el interés que posee Leo Brouwer por lo mecánico-instrumental, más allá de la guitarra. Simplemente desde el punto de vista abstracto del compositor.

Asimismo el guitarrista, compositor, investigador y profesor de la *Ecole Normale de Musique de Paris*, François Laurent, quien ha realizado la revisión de la obra integral para guitarra de Leo Brouwer *Œuvres pour guitare, Guitar works I*⁶², (publicadas originalmente por Max Eschig y reeditadas por las ediciones Durand-Salabert-Eschig), escribe en el prólogo de esta publicación:

⁶⁰ GIRO, Radamés. *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*. La Habana : Letras Cubanas, 1986. p. 87.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² BROUWER, Leo. *Œuvres pour guitare, Guitar works I*. [édition revue et corrigée avec la collaboration de François Laurent.]. Paris : Ed. Durand-Salabert-Eschig, 2006.

(...) l'attitude intuitive et sensorielle que Brouwer entretient avec la création musicale ainsi que son rapport tactile vis-à-vis du geste instrumental, sont remarquablement mis en exergue (...) cette approche quasi-physiologique sera également largement illustrée dans les *20 Estudios sencillos* pour guitare seule⁶³ (...).

[(...) la actitud intuitiva y sensorial que Brouwer mantiene con la creación musical así como su relación táctil en relación al gesto instrumental, están notoriamente puestos en valor (...) este acercamiento cuasi fisiológico será también ampliamente ilustrado en los *20 Estudios sencillos* para guitarra sola (...)].

LAURENT, François.

Esta “actitud intuitiva y sensorial que Brouwer mantiene con la creación musical así como su relación táctil en relación al gesto instrumental” y “este acercamiento cuasi fisiológico” de los cuales nos habla aquí, François Laurent, son un claro indicio de la existencia de la relación que el presente trabajo intentará demostrar, analizando y descriptando el aspecto pedagógico de la misma.

Otro antecedente importante de este trabajo parte de la propia experiencia. Ya que después de haber analizado e interpretado una gran parte del repertorio para guitarra de Leo Brouwer, notamos que en sus obras para guitarra hay un factor posicional o bien un formante proveniente de un pensamiento mecánico-instrumental. Este parámetro o formante mecánico-instrumental rige la lógica del posicionamiento de las manos y los dedos sobre el instrumento.

La elaboración que hace Leo Brouwer de este formante, nos presenta el acercamiento casi fisiológico que describe François Laurent.

A nuestro entender la elaboración que hace Brouwer del formante mecánico-instrumental o de las ideas posicionales, sobrepasan ampliamente la posibilidad de simplificar

⁶³ LAURENT, François. “L'Œuvre pour guitare publiée chez max Eschig, un corpus diversifié”. En: *Leo BROUWER. Œuvres pour guitare, ... Op. cit.* p. III

la interpretación de un pasaje musical como es el caso, cuando a través del cambio de una digitación, estas ideas son puestas en práctica por un intérprete. En manos del compositor estas ideas posicionales parecen tomar un valor propio, sirviendo en algunos casos de punto de partida para la construcción y desarrollo de un pasaje, una sección o bien de toda una obra.

1.2. Estado actual de la cuestión

Ya se han escrito muchos trabajos de investigación, entrevistas y libros en los que se habla sobre Leo Brouwer y su música (véase la bibliografía). Entre los más notables, relacionados con este trabajo, podemos nombrar el libro que Radamés Giro publica en el año 1986, titulado *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*⁶⁴; o bien el de Juan Miguél Moreno Calderón *Leo Brouwer y Córdoba*⁶⁵, así como los no menos notables trabajos de Marta Rodríguez Cuervo⁶⁶, Isabelle Hernández⁶⁷, Vladimir Wistuba-Álvarez⁶⁸ o Tomás Marco⁶⁹.

También hay muchísimo material grabado con sus obras, más de 500 registros según la presentación de Isabelle Hernández⁷⁰.

El mismo Brouwer nos habla de diferentes temas relacionados con la creación y la interpretación, a través de sus libros *Síntesis de la armonía contemporánea*⁷¹ y *La música, lo cubano y la innovación*⁷². En su último libro *Gajes del oficio*⁷³ de 2004, el maestro recopila

⁶⁴ GIRO, Radamés. *Leo Brouwer y la guitarra...* Op.cit.

⁶⁵ MORENO CALDERON, Juan Miguél. *Leo Brouwer y Córdoba*. Córdoba : de la Posada, 2005.

⁶⁶ RODRÍGUEZ CUERVO, Marta: *Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea (1947 - 1980)*, [Tesis dirigida por Dr. CASARES RODICIO, Emilio UCM FAC. DE GEOGRAFÍA E HISTORIA Departamento de Arte III (Contemporáneo)]. Madrid : UCM , 2006.

⁶⁷ HERNÁNDEZ, Isabelle. "Del rito al mito en la música de Leo Brouwer" En: *Nombres Propios de la Guitarra*. [vol. 4. Leo BROUWER]. Córdoba : de la Posada, 2006. pp. 69 - 97.

⁶⁸ WISTUBA-ÁLVAREZ, Vladimir. "Lluvia, Rumba y Campanas en los Paisajes Cubanos de Leo Brouwer y Otros Temas (Una conversación con Leo Brouwer)". En : *Latin American Music Review*, [Vol. 10, No. 1.] [Texas]: published by University of Texas Press, 1989. pp. 135-147. < www.jstor.org> [15-XII-2006, 10:25].

⁶⁹ MARCO, Tomás. "Leo Brouwer en el núcleo de la postmodernidad" En: *Nombres Propios de la Guitarra*. [vol. 4. Leo BROUWER]. Córdoba : de la Posada, 2006. pp. 53 - 67.

⁷⁰ HERNÁNDEZ, Isabelle. "Promenade" En: *Nombres Propios de la Guitarra*. [vol. 4. Leo Brouwer]. Córdoba : de la Posada, 2006. p. 9.

⁷¹ BROUWER, Leo. *Síntesis de la armonía contemporánea*. La Habana : Instituto Cubano del Libro, 1972.

⁷² BROUWER, Leo. *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana : Letras Cubanas, 1982.

⁷³ BROUWER, Leo. *Gajes del oficio*. [1er Ed. La Habana : Letras Cubanas, 2004] Santiago de Chile : RIL, 2007.

desde la madurez, diez artículos dentro del centenar de trabajos realizados, entre conferencias, artículos, notas a programas y notas a discos, prólogos de libros, ensayos e investigaciones de diversas temáticas.

Dentro de los trabajos de investigación que han sido escritos desde un punto de vista pedagógico podemos nombrar los de : Morais y Scarduelli⁷⁴, quienes han tratado el tema de la aplicación pedagógica de los estudios para guitarra de Leo Brouwer en su obra de concierto; Doherty⁷⁵, quien en su trabajo sobre la obra para guitarra de Leo Brouwer y su aplicación pedagógica realiza una investigación panorámica de la obra de Brouwer dando útiles pistas para el trabajo del estudiante; Kronenberg⁷⁶, quien aborda diferentes aspectos del valor pedagógico de los primeros 10 *Estudios Sencillos* de Brouwer, centrándose principalmente en la utilidad de los mismos para retener la atención de los jóvenes estudiantes de guitarra clásica. Asimismo Zigante⁷⁷ realiza una edición crítica de los 20 *Estudios Sencillos* de Brouwer incorporando indicaciones técnicas, musicales, pedagógicas y musicológicas.

Sin embargo, dentro de todo el material al que hemos tenido acceso, no hemos encontrado ningún trabajo o investigación que trate a través de un profundo análisis la relación entre el formante mecánico-instrumental y la composición musical, así como las consecuencias pedagógicas de esta relación, en la *Danza Característica*, los *Estudios Sencillos* o en su obra para guitarra en general. En efecto esta temática está completamente excluida de los más diversos trabajos de investigación o análisis de la obra de Leo Brouwer.

⁷⁴, MORAIS, Claryssa de Pádua; SCARDUELLI, Fabio. “Aplicação pedagógica dos estudos para violão de Leo Brouwer em sua obra de concerto”. En: *Revista Vórtex* [v.2, n.1], Curitiba : Universidade Estadual do Paraná, 2014. p.74 - 87

⁷⁵ DOHERTY, Marie-Madeleine. *Leo Brouwer, son œuvre pour guitare seule et son utilisation pédagogique*, [mémoire du département de pédagogie] Paris : CNSMDP, 2002.

⁷⁶ KRONENBERG, Clive. “The pedagogical value of Léo Brouwer’s Études Simples: A perspective on preserving an exquisite, yet neglected custom” En: *International Journal of Music Education*. South Africa : Cape Peninsula University of Technology, 2013.

⁷⁷ BROUWER, Leo. *Études simples : Estudios sencillos*. [con notas críticas y instrucciones de ejecución por Frédéric Zigante] . París : Max-Eschig, 2015.

1.3. Justificación y relevancia de la investigación

El acercamiento a la composición, que elabora al formante mecánico-instrumental o que incluye ideas que provienen de un pensamiento posicional, lo encontramos presente, en los *Estudios* escritos para los más diversos instrumentos. De los más famosos podemos nombrar los estudios para piano de Frédéric Chopin. De los estudios escritos para la guitarra podemos nombrar, entre otros, los tres grupos de estudios de Fernando Sor Op.31, Op.35 y Op.60; los estudios de Mauro Giuliani Op.48 y Op.100; de Mateo Carcassi Op.60; de Dionisio Aguado; de Miguel Llobet; de Emilio Pujol; de Jorge Cardoso; de Abel Carlevaro; de Heitor Villa-Lobos o bien los *Estudios Sencillos* de Leo Brouwer.

El término “mecánica instrumental” es ilustrado en profundidad por Abel Carlevaro⁷⁸. Sin embargo la particularidad radica en que en las composiciones para guitarra de Leo Brouwer en general, y no solamente en sus estudios, los elementos de origen mecánico-instrumental parecen ser parte fundadora de ideas musicales. Estas ideas, se insertan en la obra como células, que dan origen a motivos, frases e incluso a secciones enteras. Ya en la *Danza Característica*, que es una de sus primeras obras de juventud, reconocida mundialmente y anterior a los *Estudios Sencillos*, observamos lo que acabamos de enunciar.

Morais y Scarduelli, describen esta obra como “una de las piezas que mejor representan el primer período compositivo” de Leo Brouwer⁷⁹.

Danza Característica composta em 1957 e dedicada a Isaac Nicola (1916-1997) – guitarrista e pedagogo cubano – esta é uma das peças que melhor representa a primeira fase composicional do autor. As composições de Brouwer desta fase demonstram clara influência da música popular cubana, principalmente a de raízes africanas, como por exemplo, os rituais.

[Danza Característica compuesta en 1957 y dedicada a Isaac Nicola (1916-1977) – Guitarrista y pedagogo cubano – esta es una de las piezas que

⁷⁸ CARLEVARO, Abel. *Exposición de la teoría...* Op. cit.

⁷⁹ MORAIS, Claryssa de Pádua; SCARDUELLI, Fabio. “Aplicação pedagógica dos estudos...” Op. cit. p. 81

mejor representan el primer período compositivo del autor. Las composiciones de Brouwer de este período presentan una clara influencia de la música popular cubana, de raíces principalmente africanas, como por ejemplo, los rituales].

MORAIS, Claryssa de Pádua y SCARDUELLI, Fabio

Como lo afirman Moraes y Scarduelli en esta obra vamos a encontrar una clara influencia de la música popular cubana de raíces africanas. Esta es sin duda una característica importante de este primer periodo compositivo de Leo Brouwer.

Doherty, en su trabajo sobre la obra para guitarra de Leo Brouwer y su aplicación pedagógica⁸⁰, decide analizar la *Fuga n.º 1*⁸¹ (1957) dentro del primer periodo compositivo de Brouwer.

Esta decisión se puede justificar por el aspecto rítmico y melódico de influencia afrocubana que como ya lo hemos dicho es uno de los parámetros característicos de la música de Brouwer de este primer periodo.

De las obras para guitarra sola de Brouwer, la *Danza Característica* y la *Fuga N.º 1*, ambas de 1957, son a nuestro parecer las piezas más importantes del principio de su primera etapa compositiva. Hemos podido observar que estas dos obras presentan un especial interés por su carácter mestizo de influencia popular afrocubana.

Nosotros hemos decidido estudiar la *Danza Característica* (1957) como obra más significativa para nuestro trabajo, dentro de este primer periodo, puesto que posee elementos característicos de influencia afrocubana y principalmente por el evidente desarrollo mecánico-instrumental que es el elemento particular de esta obra de juventud.

⁸⁰ DOHERTY, Marie-Madeleine. *Leo Brouwer, son œuvre pour guitare seule et ... Op. cit.*

⁸¹ BROUWER, Leo. *Fuga N.º 1*. París : Max-Eschig, 1972.

Es interesante observar lo que el compositor español Tomás Marco, escribe sobre la *Danza Característica*.

[...] una de sus primeras obras significativas, la *Danza Característica* que es de 1957, podemos encontrar en ella un lenguaje investigativo y, al mismo tiempo, cierta presencia de elementos nada ortodoxos en el serialismo y que nacen de la sonoridad, del Son y del ritmo elaborado No en vano incorpora a su título el concepto de danza tan ligado al ritmo como elemento particular, y a la métrica como elemento general⁸².

MARCO, Tomás.

A través de este comentario de Tomás Marco nosotros confirmamos el valor e interés de esta obra, como un posible punto de partida para el estudio de la música para guitarra de Leo Brouwer y de su “lenguaje investigativo”.

Fue el precedente comentario junto a lo anteriormente expuesto, lo que nos ha llevado a pensar que a través del estudio de la *Danza Característica* de 1957, podríamos dilucidar el germen de la composición para guitarra en Leo Brouwer. Presentaremos a través de este estudio un antecedente concreto de la composición de los *Estudios Sencillos* de 1959 y de 1961.

Volviendo al texto de Tomás Marco, desde nuestro punto de vista, “los elementos nada ortodoxos en el serialismo” no nacen únicamente “de la sonoridad, del *Son* y del ritmo elaborado”. Estos provienen también y en gran medida, de la elaboración del formante mecánico-instrumental y esta es otra de las razones por lo cual consideramos importante realizar una investigación que analice la relación entre la composición musical y el formante mecánico-instrumental.

Con mayor detalle, y siendo esto parte de lo que será nuestra hipótesis, podemos decir que Leo Brouwer, al elaborar de manera lúdica con la guitarra o de forma abstracta desde la

⁸² MARCO, T. “Leo Brouwer en el núcleo de la postmodernidad” *Op.cit.*, p. 62.

composición al formante mecánico-instrumental, genera una serie de gestos mecánicos de las manos sobre el instrumento; los cuales siguen una lógica más bien gráfica de patrones de dedos o de gestos repetidos, que una lógica armónica o melódica.

Esto aporta al trabajo de Brouwer una nueva fuente de ideas, para el desarrollo de una tonalidad ampliada, atonalidad o para la incorporación de “elementos nada ortodoxos en el serialismo”, o simplemente para la construcción de un pasaje guiado por una lógica mecánico sonora.

La investigación propuesta es relevante por ser un nuevo aporte analítico para la comunidad pedagógica y científico musical, ya que aún no se han realizado trabajos para dilucidar la genética musical de la *Danza Característica* para guitarra de Leo Brouwer en relación al formante mecánico-instrumental y que asocie los resultados al germen de la composición de los *Estudios Sencillos*.

Esta visión de un análisis que tiene también en cuenta este parámetro o formante mecánico-instrumental, es novedosa, original y sobre todo útil para la comprensión de la producción compositiva de Leo Brouwer. Asimismo la comprensión de este formante nos permitirá reflexionar sobre los aspectos pedagógicos del mismo en relación al estudio de la obra.

Este trabajo es también relevante en relación a la figura de Leo Brouwer, quien se hizo mundialmente conocido a través de sus obras para guitarra; las cuales fueron interpretadas desde su más temprana edad por brillantes guitarristas. De hecho, el estreno público de la *Danza Característica* que hace su maestro Isaac Nicola en 1957⁸³ es tal vez el primer gran reconocimiento que el joven Brouwer obtiene y el punto de partida de su futura trayectoria.

La música para guitarra de Leo Brouwer goza de una gran aceptación entre los guitarristas. Y esto se debe en parte, a su escritura casi fisiológica como dice François Laurent⁸⁴ o bien “guitarrística” en favor del instrumento, una escritura que tiene en cuenta

⁸³ GIRO, R. *Leo Brouwer y la guitarra...* Op.cit., p. 55.

⁸⁴ LAURENT, François. “L'Œuvre pour guitare publiée chez max Eschig, un corpus diversifié”. En: *Leo BROUWER. Œuvres pour guitare, ... Op. cit...* p. III.

como va a posicionarse el cuerpo, la mano y cada dedo del intérprete sobre la guitarra. En definitiva, una escritura que elabora y desarrolla al formante mecánico-instrumental, analizado en nuestra investigación.

Asimismo la *Danza Característica*, ha tenido un valor fundamental, para la posterior carrera de Leo Brouwer como compositor, pero este valor no fue solo temporal, como un punto de partida ya que podemos verificar, que esta obra sigue siendo válida hoy, por ser elegida por diferentes músicos, como parte de su repertorio, así como por instituciones académicas, para sus programas de conservatorios, e incluso como obra impuesta de concursos internacionales. Un ejemplo de esto, fue el *II concurso internacional de guitarra Robert J. Vidal* (realizado en Barbezieux – Francia Entre el 12 y 14 de Noviembre de 2009.), el cual es una continuación del célebre concurso internacional de guitarra de Radio France (creado por Robert J. Vidal); en esta segunda edición del concurso, el programa fue construido alrededor de la figura de Leo Brouwer, ya que en cada una de las etapas del concurso los participantes han tenido que interpretar entre otras una obra del Maestro Leo Brouwer. La *Danza Característica* fue una de las obras elegidas para la semifinal por el concursante que obtuvo el 2º premio.

De lo anteriormente enunciado podemos deducir, que el presente trabajo será de utilidad para pedagogos, compositores, guitarristas, analistas y musicólogos, así como para críticos y periodistas especializados.

- A los pedagogos este trabajo les aportará un conocimiento musical global y una profunda conciencia de la presencia de los elementos posicionales de origen mecánico-instrumental en las obras estudiadas, presentando un campo de reflexión frente a los aspectos pedagógicos de la relación entre este formante mecánico-instrumental y la composición musical. Esta reflexión será aplicable en la enseñanza y en el estudio de la interpretación.
- A los compositores este trabajo les aportará un conocimiento sobre la manera en que Leo Brouwer aborda la escritura para la guitarra en su primera etapa. En definitiva este trabajo va a facilitar el acceso a la paleta de recursos del joven Brouwer de 1957. Indirectamente este trabajo les aportará también, conocimientos sobre la escritura

para guitarra en general, siendo esta misma, un tema difícil de abordar para los compositores no guitarristas.

- A los guitarristas les será de utilidad poseer un conocimiento profundo la relación existente entre mecánica instrumental y composición en las obras estudiadas para poder adaptar este principio a otras obras que sigan la misma lógica. Esto permitirá poder realizar un estudio consciente, profundo buscando una mejor interpretación de las obras estudiadas.
- A los analistas y musicólogos les permitirá tener un conocimiento profundo de la genética musical de las obras aquí analizadas, que servirá de piedra fundadora para el análisis y comprensión de otras obras para guitarra del compositor cubano Leo Brouwer.
- A los críticos y periodistas especializados les aportara un material de referencia y consulta para artículos y reflexiones sobre la música para guitarra de Leo Brouwer.

1.4. Objetivos

- Presentar a través de un profundo análisis la génesis de la *Danza Característica* de 1957, como un antecedente del devenir de la composición para guitarra de Leo Brouwer y particularmente de la composición de los *Estudios Sencillos*. Presentando un material de referencia que sirva de antecedente o punto de partida para trabajos de investigación posteriores.
- Presentar y verificar a través de un estudio de la poética de la *Danza Característica*, la profunda relación de la misma con la música popular, cubana y afrocubana.
- Presentar y verificar a través del análisis musical la existencia de los elementos posicionales.

- Desvelar, a través del análisis la relación existente entre la mecánica instrumental y la composición, presentando los aspectos pedagógicos de dicha relación en la *Danza Característica* y en los *Estudios Sencillos I y VI* de Leo Brouwer.
- Analizar de qué manera las características técnicas mecánicas de la guitarra le aportan a Brouwer elementos para el desarrollo de su lenguaje.
- Analizar los recursos pedagógicos, técnicos y compositivos que Brouwer utiliza (nos lega) en la *Danza Característica* y en los *Estudios Sencillos I y VI*.
- Presentar a través de una entrevista al compositor, así como del estudio de entrevistas previamente realizadas al mismo, respuestas a las preguntas que surjan de este trabajo y que complementen las informaciones provenientes del análisis.
- Realizar un trabajo pedagógico experimental sobre el *Estudio Sencillo N°6*, en el departamento de pedagogía del Conservatorio Nacional Superior de Música de París, que presente observaciones pedagógicas objetivas sobre una clase de experimentación y dos clases testigos. Esperamos obtener, de esta manera, datos de la situación pedagógica observada que nos permitan profundizar la reflexión sobre los *aspectos pedagógicos de la mecánica-instrumental en Leo Brouwer*.

1.5. Hipótesis

Después de haber observado que en la composición de la *Danza Característica* se evidencia un acercamiento mecánico-instrumental, que como dice Francois Lauren es casi fisiológico⁸⁵, podemos suponer que Leo Brouwer, elabora de manera lúdica con la guitarra o de forma abstracta desde la composición al formante mecánico-instrumental, generando una serie de gestos mecánicos de las manos sobre el instrumento. Estos gestos, en algunos casos, parecen seguir una lógica, más bien gráfica de patrones de dedos o de gestos repetidos, que una lógica armónica o melódica. Y esto a su vez parece aportar al trabajo de Brouwer una

⁸⁵ BROUWER, L. *Œuvres pour guitare, Guitar works. Op.cit.*, p. III.

nueva fuente de ideas, para el desarrollo de una tonalidad ampliada, atonalidad o simplemente para la construcción de un pasaje guiado por una lógica mecánico sonora.

En consecuencia nuestra primera hipótesis es que la composición de la *Danza Característica* para guitarra de Leo Brouwer, se nutre entre otros, de elementos provenientes de una lógica mecánica-instrumental. Y que por consiguiente, en esta obra para guitarra, exististe una interacción fundamental, entre la composición musical y el acercamiento mecánico-instrumental.

La verificación de esta primera hipótesis nos presentará un antecedente de la lógica compositiva mecánica-instrumental de los posteriores *Estudios Sencillos*. En consecuencia analizaremos los *Estudios Sencillos* N°1 (1959) y N°6 (1961) dentro del mismo primer periodo compositivo, teniendo en cuenta todo lo aprendido a través del estudio de la *Danza Característica* (1957), con el objetivo de poner en valor las relaciones entre la composición y el formante mecánico-instrumental dentro de dos composiciones pedagógicas.

Apoyándonos en el precedente trabajo analítico de la *Danza Característica* (1957) y de los *Estudios Sencillos* N°1 (1959) y N°6 (1961), presentaremos nuestra segunda hipótesis, la cual supone que: la presencia de elementos posicionales que tienen una estrecha relación con la mecánica-instrumental en las piezas para guitarra de Leo Brouwer, condicionan la elección de orientación pedagógica tomada por los jóvenes profesores de guitarra en el cuadro de una primera clase individual.

1.6. Metodología utilizada

Como explican en sus interesantísimos cursos los Doctores Yvan Nommick y Pedro González Casado, cuando se pretende hacer un profundo análisis de una obra musical resulta indispensable realizar un análisis semiológico global, que tenga en cuenta los diferentes procesos en torno al objeto material que nos ocupa.

Para realizar este análisis global, nos apoyaremos en el modelo semiológico presentado en *el discurso musical*⁸⁶ de Jean-Jacques Nattiez, el cual a su vez se basa en diversos trabajos anteriores a éste.

1.6.1. Esquema general del modelo semiológico utilizado

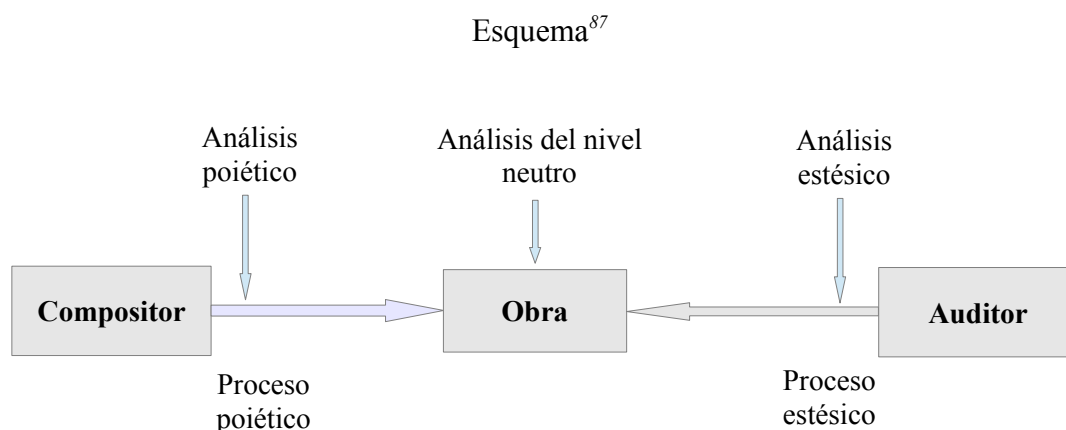


Fig. 4. Esquema general del modelo semiológico utilizado

A continuación presentaremos una breve descripción de las tres dimensiones presentadas en el esquema.

- 1) el proceso poiético, que es el grupo de las estrategias gracias a las cuales al final del acto creativo existe una cosa – la obra – que antes no existía y que en consecuencia pueden ser objeto de un análisis poiético.
- 2) el proceso estésico, que es el grupo de las estrategias puesta en funcionamiento por la percepción del producto de la actividad poiética. Y que en consecuencia son el objeto de un análisis estésico.

⁸⁶ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Il discorso musicale (per una semiologia de la musica)*. Torino [impreso en Venezia]: Piccola Biblioteca Einaudi [Giulio Einaudi editores 1ª Ed. 1987], 2001.

⁸⁷ NATTIEZ, J-J. *Il discorso musicale ... op. cit.* p.4.

- 3) entre estos dos procesos, hay un objeto material, que es el trazo sobre el papel de la obra literaria o musical, que no existe completamente como obra sino cuando es leída, interpretada o percibida, pero sin la cual la obra simplemente no existiría. Y podemos contando con un análisis del nivel neutro, describir la organización inmanente del objeto; esta se dice neutra porque es una descripción que no está necesariamente dotada de pertinencia poiética o estética.

1.6.2. Aplicación del modelo propuesto

- 1) Para el análisis poiético, investigaremos las estrategias previas al acto creativo a través del estudio de los diversos documentos musicales y no musicales en torno a las obras, presentaremos cómo estas estrategias han participado en el quehacer del compositor desde la gestación hasta el bautismo de las obras.
- 2) Para el análisis estésico o desde la percepción, utilizaremos diferentes grabaciones, principalmente las que realizaron los notables guitarristas John Williams⁸⁸ y Alvaro Pierri⁸⁹, Frédéric Zigante⁹⁰ y Leonardo De Angelis⁹¹. Este análisis nos permitirá, a través de la percepción (la cual es activa y siempre subjetiva), incorporar otros elementos que completaran el análisis poiético e inmanente.
- 3) Para el análisis inmanente, o del nivel neutro desarrollamos un método de análisis que se apoya principalmente en los brillantes trabajos de Ernst Toch⁹², Arnold Schoenberg⁹³ y Jean-Jacques Nattiez⁹⁴. De este último, utilizaremos su desarrollo de

⁸⁸ WILLIAMS, John. [Guitarra] *Sprit of the guitar Music of Americas*. [CD] MK 44898. New York : CBS, 1989.

⁸⁹ PIERRI, Alvaro. [Guitarra] *Brouwer - El decameron negro & other guitar works*. [CD] fleur de lys FL 2 3096. Québec : ANALEKTA, 1995.

⁹⁰ ZIGANTE, Frédéric. [Guitarra]. *Leo Brouwer: Estudios Sencillos*. [Libro + CD] DF 16268. Paris: Max Eschig, 2015.

⁹¹ DE ANGELIS, Leonardo. [Guitarra]. *Leo Brouwer 20 STUDI*. [CD] SCA 013. Perugia : Quadrivium, 1990.

⁹² TOCH, Ernst. *Elementos Constitutivos de la Musica* [The Shaping Forces in Music : 1º Ed. Ernst Toch Society, 1977]. Barcelona : Idea Books, 2001.

⁹³ SCHOENBERG, Arnold. *Funciones estructurales de la armonía*. [Structural Functions of Harmony. Londres : Faber and faber Limited]. Barcelona : Idea Books, 2005.

⁹⁴ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. [Paris] : Union générale d'éditions, 1975.

los procesos taxonómicos descritos por Nicolas Ruwet⁹⁵ así como su modelización de ejes paradigmáticos, al cual aquí utilizaremos aplicándole algunas pequeñas variantes, puesto que esta propone un análisis puramente melódico. En nuestro trabajo y gracias a la escritura casi completamente lineal de la *Danza Característica* del *Estudio Sencillo* N°1 y del *Estudio Sencillo* N°6 podemos establecer unos ejes paradigmáticos que incluyan toda la información sonora de cada partitura y no solo la línea melódica. A este tipo de análisis lo llamaremos paradigmático integral.

En nuestro estudio incluiremos la búsqueda de los elementos posicionales y el análisis de la influencia del formante mecánico-instrumental.

En relación al análisis del nivel neutro nos parece también de interés presentar el siguiente texto de Nattiez.

Le niveau neutre ne décrit pas un pur signifiant, mais les diverses modalités de *renvoi* entre les unités d'une pièce, dont certaines sont pertinentes pour le compositeur, et d'autres pour tel auditeur particulier, telle famille d'auditeurs ou l'ensemble des auditeurs⁹⁶.

[El nivel neutro no describe un puro significante, sino las diferentes modalidades de *reenvío* entre las unidades de una pieza, siendo algunas, pertinentes para el compositor, otras para un auditor en particular, una familia de auditores o para la totalidad de los auditores.]

NATTIEZ, Jean-Jacques.

En nuestro análisis inmanente, nos encontraremos ya desde un principio, con un significante que poseerá varios significados, puesto que por ejemplo, las diferentes referencias y citaciones a elementos afrocubanos inmanentes a la obra, despertarán en un auditor cubano un significado muy diferente al que, otro individuo no inmerso en esa cultura cubana de 1957-1961 podría atribuir. Es por esto que intentaremos, a través del estudio del proceso poético,

⁹⁵ *Ibidem.* pp. 257 – 278.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 277.

documentarnos suficientemente como para poder utilizar este material, como apoyo a nuestro estudio del nivel neutro. Será a partir de ahí, que podremos comprender las diferentes modalidades de *reenvío* entre las unidades de la pieza, pertinentes para el compositor.

1.6.3. La experiencia pedagógica realizada en el departamento de pedagogía del Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París (CNSMDP)

Par intentar dilucidar la segunda hipótesis hemos decidido realizar un estudio de una situación pedagógica observada sobre el *Estudio Sencillo N°6*, en el departamento de pedagogía del Conservatorio Nacional Superior de Música de París (CNSMDP). Esperando obtener datos de la situación pedagógica observada, que nos permitan profundizar la reflexión sobre los *aspectos pedagógicos de la mecánica–instrumental en Leo Brouwer*.

El objeto de estudio de esta experiencia se focaliza sobre el acercamiento didáctico realizado por tres jóvenes profesores en formación, dentro del cuadro de una primera clase de presentación y lectura del *Estudio Sencillo N°6* de Leo Brouwer.

Esta experiencia será abordada a través de la puesta en situación de tres clases individuales de guitarra, compuestas cada una de ellas por un joven profesor y un alumno. Dentro de los tres jóvenes profesores, uno pertenece a un grupo de experimentación y los otros dos a un grupo testigo.

La acumulación de datos (sobre las tres clases de guitarra) está a cargo de un equipo de cuatro observadores expertos, presentes durante las situaciones pedagógicas organizadas en el departamento de pedagogía del CNSMDP.

Este estudio toma como punto de partida esta reflexión de Adrien Bourg :

Penser l’articulation entre recherches, formations et pratiques de terrain, sans s’inscrire dans une approche prospective, nécessite la présence

d'études systématiques dans le domaine de l'éducation musicale spécialisée. Or celles-ci, selon la perspective didactique que nous défendrons, ne se sont pas encore développées. En effet, si une littérature pédagogique assez abondante existe concernant l'enseignement instrumental, elle ne repose que sur des expériences personnelles, des connaissances empiriques acquises sur le terrain, [...] où la démarche de preuve fait défaut. Les rares cas où la recherche a été invoquée en musique (notamment à partir du domaine de la psychologie de la perception et du développement musical ou général) concernaient des essais de légitimation de positions pédagogiques et la promulgation de nouvelles pratiques et méthodes. Il s'agit ici d'un détournement de la recherche au profit de convictions pédagogiques qui ne relèvent pas de procédures scientifiques. [...] néanmoins, nous voulons croire en l'apport de la recherche pour la pratique, mais selon une orientation descriptive, explicative et compréhensive. L'idée est avant tout d'apporter de l'intelligibilité aux situations complexes d'enseignement-apprentissage⁹⁷, [...]

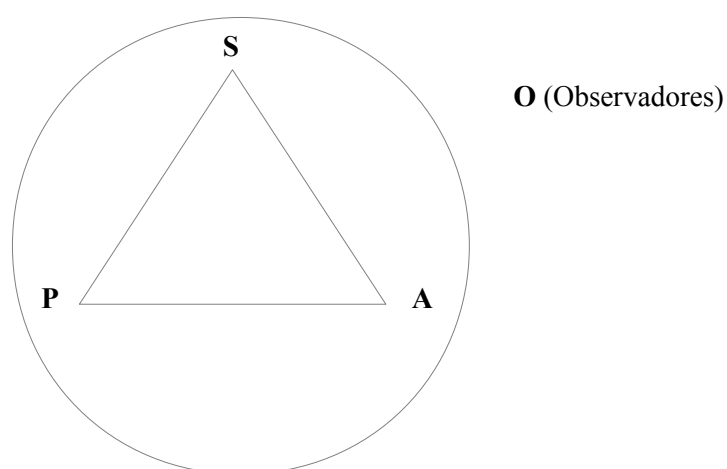
Pensar la articulación entre investigaciones, formaciones y prácticas de terreno, sin inscribirse dentro de un acercamiento prospectivo, necesita la presencia de estudios sistemáticos en el dominio de la educación musical especializada. Pero estos, desde la perspectiva didáctica que nosotros defendemos, todavía no han sido desarrollados. En efecto, si bien existe una abundante literatura pedagógica que concierne a la enseñanza instrumental, esta se apoya [principalmente] sobre experiencias personales, y conocimientos empíricos obtenidos sobre el terreno, [...] donde la búsqueda de pruebas es insuficiente. Los raros casos donde la investigación ha sido invocada en música (notablemente a partir del dominio de la psicología de la percepción y del desarrollo musical o general) conciernen [a ciertos] intentos de legitimación de posiciones pedagógicas y de la promulgación de nuevas prácticas y métodos. Se trata en este caso de un desvío de la investigación en provecho de convicciones pedagógicas que no corresponden a procedimientos científicos. [...] al menos, nosotros queremos creer en el aporte de la investigación para la práctica, pero según una orientación descriptiva,

⁹⁷ LEROY, Jean-Luc et TERRIEN, Pascal. « Propositions pour la recherche en didactique de la musique ». Par BBOURG, Adrien. dans : *Perspectives actuelles de la recherche en éducation musicale*. Paris : L'Harmattan, 2011. p. 29.

explicativa y comprensiva. La idea es ante todo de aportar inteligibilidad a las situaciones complejas de enseñanza-aprendizaje , [...]

BOURG, Adrien.

Este estudio se apoya en los trabajos de Yves Chevallard⁹⁸ y Jean Houssaye⁹⁹, utilizando el modelo de triangulo pedagógico descrito por Jean Houssaye al cual agregamos el grupo « O » compuesto de observadores exteriores a la situación pedagógica.



« S »: Saber, « P »: Profesor, « A »: Alumnos, « O »: Observadores

Fig. 5. Triangulo pedagógico observado

Más allá del proceso pedagógico establecido por los diferentes profesores en cada una de las situaciones pedagógicas, procesos “enseñar, formar o aprender¹⁰⁰”, este estudio se concentra principalmente sobre el análisis comparativo de los diferentes acercamientos didácticos hechos por cada uno de los tres profesores.

⁹⁸ CHEVALLARD, Yves. La transposition didactique. *Du savoir savant au savoir enseigné*. Grenoble : La Pensée Sauvage, [1era Ed. 1985] 1991.

⁹⁹ HOUSSAYE, Jean. *La pédagogie : une encyclopédie pour aujourd'hui*. [8e édition.] Issy-les-Moulineaux : ESF, [1era Ed. 1993] 2009.

¹⁰⁰ HOUSSAYE, Jean. *La pédagogie : une encyclopédie... Op. cit.*

1.6.4. La búsqueda del material

La búsqueda bibliográfica del material no musical relacionado a nuestro objeto de estudio, fue una actitud constante desde el comienzo de la investigación, y que aún continúa, puesto que en cada nuevo libro o artículo que ha llegado a nuestras manos, hemos muchas veces encontrado una citación a algún material con relación directa a nuestro trabajo, al que aún no habíamos tenido acceso y que en consecuencia buscamos. Sin embargo, después de haber realizado un largo trabajo, hemos tenido la satisfacción de comenzar a ver que los materiales que poseemos, en varias ocasiones se citan entre sí. Fue en este punto, que dimos por satisfecha, la primera etapa de la búsqueda de material, para establecer el estado de la cuestión.

El material lo hemos buscado en librerías y bibliotecas, públicas y privadas, en Madrid y París. También hemos tenido acceso a materiales provenientes del mundo entero a través de Internet o encargando ciertos libros, discos compactos y diversas publicaciones por correo. Hemos recibido material principalmente proveniente de Chile, Argentina, Cuba, Inglaterra y Estados Unidos. Incluso dentro de España del Gran Teatro de Córdoba hemos recibido dos libros sobre Leo Brouwer, quien fue director de la Orquesta de Córdoba durante nueve años entre 1992 y 2001. También nos hemos encontrado con personalidades relacionadas con Leo Brouwer que en diferentes conversaciones nos han facilitado algunas informaciones inestimables en relación con el compositor, notablemente podemos nombrar al guitarrista Griego Costas Cotsiolis así como a la guitarrista y profesora Franco-Americana Marie-Madeleine Bobert-Doherty.

Como ejemplo de lo anteriormente dicho, podemos nombrar los documentos consultados en la Biblioteca Nacional de España, los cuales fueron un aporte fundamental para este trabajo, notablemente el libro de Radamés Giro, *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*¹⁰¹. El cual, no se ha reeditado fuera de Cuba desde el año 1986. Asimismo para la construcción de nuestra metodología, el acceso a la biblioteca del Centro Pompidou de París, nos ha brindado una gran cantidad de material en torno a la semiología musical en su idioma original. Como por ejemplo los diversos trabajos de Jean-Jacques Nattiez.

¹⁰¹ GIRO, R. *Leo Brouwer y la guitarra...* Op.cit.

En relación con las búsquedas realizadas en Internet, nos parece importante especificar, que hemos utilizado dos caminos :

1. al que llamaremos académico, y que consiste en buscar la información a través de los sitios especializados que dan acceso a fuentes completas, con referencias que corresponden a un serio trabajo de investigación. (Para dar algunos ejemplos podemos nombrar: www.revistamusicalchilena.uchile.cl o bien www.jstor.org entre otros). A través de estos hemos tenido acceso a diferentes documentaciones como ser:

- Tesis completas en diferentes idiomas relacionadas con nuestro objeto de estudio.
- Artículos escritos sobre el compositor.
- Artículos sobre la música en Cuba.
- Entrevistas y conversaciones con el compositor.

2. al que llamaremos aleatorio, puesto que consiste simplemente en buscar a través de los diferentes buscadores populares de Internet, los cuales nos presentarán un material aleatorio, no siempre fiable, casi siempre incompleto a nivel de su origen, fecha y catalogación en general. Pero que en algunos casos nos hacen descubrir un material precioso dado su valor inédito o imposible de encontrar de otra manera, por este camino hemos encontrado entre otros:

- Un vídeo publicado de manera anónima y mal catalogado en www.youtube.com donde podemos observar al joven Leo Brouwer (Hace aproximadamente 50 años) interpretando su obra *Danza Característica*¹⁰².
- Diversas fotos del Maestro Leo Brouwer.
- Diversos artículos sobre la Rumba afrocubana.
- Diversos artículos sobre el tema popular cubano *Quítate de la acera*.

¹⁰² < <http://www.youtube.com/watch?v=NXTbT7tk9Jg> > [10-01-2010, 11:56].

1.6.5. En relación a nuestro encuentro con el maestro Leo Brouwer

Hemos tenido también la oportunidad de recibir material de la mano del propio compositor.

A lo largo de los cuatro días de encuentros con el compositor, tuvimos la oportunidad, de acompañarlo y participar de sus diferentes actividades dentro del séptimo festival internacional de guitarra de París¹⁰³. Compartimos ensayos, clases magistrales, charlas y tuvimos el agrado de escuchar y filmar su concierto de cierre del festival realizado en la *Salle Cortot* de París. Dentro de este contexto, acumulamos una gran cantidad de material de primera mano, tomando notas, fotos, y grabando algunas de las conversaciones que hemos tenido a modo de entrevista.

En relación a la metodología de la preparación de la entrevista, podemos decir que buscamos realizarla de manera estructurada, puesto que para ella preparamos una serie de preguntas, y nos planteamos varios objetivos en relación a las informaciones que deseábamos obtener. Sin embargo al momento del encuentro con el maestro Leo Brouwer, nos dimos cuenta que una conversación fluida, iba a ser más productiva, que dicha entrevista. En consecuencia, y sin perder de vista nuestros objetivos, hemos hablado con el compositor, guiando de manera semi-estructurada la conversación y dejando un espacio para la espontaneidad.

1.7. Definiciones

Formante mecánico-instrumental:

Cuando hablamos de este parámetro de la música, hacemos referencia a la manera en que el compositor utiliza, la relación entre la fisiología humana y las características técnicas y mecánicas de un instrumento, en sus composiciones. El concepto del formante mecánico-

¹⁰³ VII FESTIVAL INTERNACIONAL DE GUITARE DE PARIS, realizado en París los días 26, 27, 28 y 29 de noviembre de 2009. [director artístico : CHAGNOT, Tania].

instrumental nos parece más apropiado que el de simple instrumentación que resulta demasiado genérico, puesto que el concepto de instrumentación se centra en la elección de timbres en relación a la tensión, color, registro y dinámicas buscadas. En cambio, la elaboración del formante mecánico-instrumental tiene en cuenta principalmente como se posicionarán los dedos del intérprete sobre el instrumento.

Claro está que el formante mecánico-instrumental está al servicio de la instrumentación, pero Brouwer nos muestra a través de la elaboración del mismo, que este formante puede tener un valor propio para la composición, independientemente de la instrumentación o de la orquestación.

Para Brouwer, la instrumentación desde el punto de vista del timbre no es un elemento fundamental, el mismo nos comenta:

El timbre no es más que la ropa, la fisionomía es el verdadero perfil¹⁰⁴.

BROUWER, Leo.

De este formante mecánico-instrumental se desprende la comprensión de lo posicional en la composición.

Estructura posicional:

Definimos estructura posicional o gestos posicionales a aquellos que siguen una lógica de patrones gráficos de los dedos sobre el instrumento. Los mismos pueden o no, tener relación con escalas, acordes, arpeggios, lógicas seriales, tonales, atonales u otras.

Acordes posicionales:

Definimos como acordes posicionales a aquellos que poseen una estructura posicional de más de tres sonidos diferentes simultáneos.

¹⁰⁴ BROUWER, L. *Gajes del oficio. Op.cit.*, p. 106.

1.8. Explicación justificativa de la estructura del texto presentado

En este primer capítulo de introducción teórica, presentamos el contexto en el cual hemos desarrollado la investigación, marcando las pautas globales que han estructurado este trabajo.

Dentro de la introducción teórica, hemos presentado en primer lugar y a modo de introducción general, los “antecedentes e indicios” por haber sido estos los generadores de todo el trabajo posterior.

Por la normativa de la mención de Doctor internacional, este trabajo de tesis presenta el resumen, el capítulo de introducción teórica así como las conclusiones generales en lengua francesa y en lengua castellana. Hemos también incluido el capítulo séptimo en las dos lenguas, ya que ha sido escrito durante nuestra estancia de investigación en el departamento de pedagogía del Conservatorio Superior de Música y Danza de París (CNSMDP), el cual nos ha brindado un terreno privilegiado para la realización de investigaciones pedagógicas en relación a nuestro objeto de estudio.

Después del “CAPÍTULO I. Introducción teórica”, el trabajo se articula en siete apartados, los cuales cumplen cada uno una función determinada dentro del corpus total del trabajo presentado.

- CAPÍTULO II. Leo Brouwer y la *Danza Característica*. Este capítulo cumple la función de presentar el marco histórico y referencial, así como el contexto socio-cultural en el cual se produce la gestación y composición de la *Danza Característica* y de los *Estudios Sencillos*. En este incluimos un perfil biográfico del compositor, junto con un estudio bibliográfico de los diferentes documentos no musicales en torno al objeto de estudio. Hemos cotejado estos documentos con los diferentes documentos sonoros a los que hemos tenido acceso, acercándonos de esta manera, a la comprensión de los procesos poético y estético en relación al objeto de estudio. Este capítulo nos brinda una información relevante, sobre la relación entre la *Danza*

Característica y la rumba afrocubana, así como de los orígenes y del bautismo de la *Danza Característica (Para el “Quitate de la Acera”)*.

- CAPÍTULO III. Análisis musical de la partitura de la Danza Característica. El presente capítulo así como los dos capítulos siguientes (capítulos IV y V) son: nuestro análisis del nivel neutro de cada una de las tres obras, el cual realizamos, utilizando la metodología y pautas propuestas en la introducción teórica, buscando concretizar nuestros objetivos y verificar nuestras hipótesis.
- CAPÍTULO IV. Análisis musical de la partitura del Estudio Sencillo N°1.
- CAPÍTULO V. Análisis musical de la partitura del Estudio Sencillo N°6.
- CAPÍTULO VI. Aspectos pedagógicos de los Estudios Sencillos y de la Danza Característica. Después de haber realizado un profundo análisis de los *Estudios Sencillos N°1 y N°6* así como de la *Danza Característica*, el presente capítulo confronta los textos pedagógicos escritos en relación a estas obras, a los resultados obtenidos a través de nuestro análisis.
- CHAPITRE VII. Étude Simple N°6: une recherche pédagogique réalisée au CNSMDP. Hemos decidido presentar este capítulo en primer lugar en lengua francesa, seguido de la versión en lengua castellano, puesto que este capítulo es el fruto del trabajo de investigación realizado en lengua francesa durante la estancia en el CNSMDP, buscando obtener datos de la situación pedagógica observada, que nos permitan profundizar la reflexión sobre los *aspectos pedagógicos de la mecánica-instrumental en Leo Brouwer*.
- CAPÍTULO VII. Estudio Sencillo N°6: una investigación pedagógica en el CNSMDP.
- CHAPITRE VIII. CONCLUSIONS. Es nuestra presentación de las conclusiones generales del trabajo, donde damos a conocer nuestras conclusiones en relación a los resultados obtenidos a través de nuestra investigación, aquí analizamos si hemos podido realizar los objetivos planteados, verificando nuestras hipótesis.

1.9. Criterios ortográficos y editoriales

Para homogeneizar los criterios ortográficos y editoriales del texto tenemos en cuenta el reciente trabajo *Escribir sobre música*¹⁰⁵, el cual a través de un análisis comparativo de los diferentes modelos editoriales científicos existentes, trata en profundidad los diferentes aspectos del trabajo editorial científico y de divulgación aplicados a la música.

En relación a las citas y a la bibliografía, utilizamos como referencia el “sistema bibliográfico¹⁰⁶” unificando el formato entre las citas y la bibliografía, siguiendo un modelo común para ambas, basado en el modelo de referencias a la bibliografía. De esta manera no utilizamos en las citas: la inversión entre Apellido y Nombre, la separación a través de una coma en lugar de un punto entre el autor y la fuente así como los paréntesis enmarcando “Lugar de publicación: Editorial, año de publicación”. Decidimos conservar los apellidos de los autores en versalitas, para una rápida identificación de los mismos.

A modo de ejemplo presentamos a continuación un modelo de cita así como un modelo de referencia bibliográfica en relación a un libro con un único autor y a un documento sonoro consultado en soporte físico.

Libro consultado:

Cita:

NÚMERO DE LA NOTA APELLIDO DEL AUTOR, Nombre del autor. *Título del libro:*
Subtítulo del libro. Lugar de publicación: Editorial, año de publicación.
número(s) de página.

Bibliografía:

APELLIDO DEL AUTOR, Nombre del autor. *Título del libro: Subtítulo del libro.*
Lugar de publicación: Editorial, año de publicación.

¹⁰⁵ CHIANTORE, Luca; DOMÍNGUEZ, Aurea y MARTÍNEZ, Silvia. *Escribir sobre Música*. Barcelona: Musikeon Books, 2016.

¹⁰⁶ *Ibidem* 125-155

En el caso de un documento sonoro consultado en soporte físico, conservaremos la misma lógica que para la presentación de un documento escrito, precisando sistemáticamente el soporte en el cual fue grabado

Documento sonoro consultado:

Cita:

NÚMERO DE LA NOTA APELLIDO DEL INTÉRPRETE, Nombre del intérprete.
[Instrumento]. *Título del documento*. [soporte] referencia del soporte. Lugar de publicación: Sello discográfico, año de edición. [Número(s) de pista].

Bibliografía:

APELLIDO DEL INTÉRPRETE, Nombre del intérprete. [Instrumento]. *Título del documento*. [soporte] referencia del soporte. Lugar de publicación: Sello discográfico, año de edición.

Para todas las variantes de tipos de fuentes, de cantidad de autores así como de diferentes orígenes, las mismas serán presentadas en este trabajo siguiendo la misma coherencia editorial inspirada en las propuestas de Luca Chiantore, Aurea Domínguez y Silvia Martínez¹⁰⁷.

Para el análisis de las partituras

A lo largo de todo este trabajo identificaremos las secciones de las obras analizadas con letras mayúsculas y en negritas: **A**, **B** o **A'**, y las subsecciones en minúsculas seguidas de un número y también en negritas: **a1**, **a2**,...

Las unidades de análisis serán nombradas de modo abreviado, utilizando la letra U mayúscula seguida de la letra correspondiente a la sección o subsección, todo sin negritas. Ej.: Ua1 – hace referencia a la unidad de análisis correspondiente a la subsección **a1**.

¹⁰⁷ *Ibid.*

Las informaciones provenientes de la partitura impresa las conservaremos con sus caracteres originales. Por ejemplo: **Allegro** o **Poco meno**. Las otras indicaciones de cambios de tempo y carácter, se presentarán en negritas. Las indicaciones como *D.C. al segno* se presentaran en cursivas.

En relación a la nomenclatura descriptiva de los acordes hemos adoptando el sistema de cifrado americano [A B C D E F G en lugar de *La Si Do Re Mi Fa Sol*] para diferenciar de esta manera los acordes de notas. Esta últimas las escribiremos siempre con mayúscula inicial y en cursiva (Ej.: *La, Si, Do, Re, ...*). A continuación véase el siguiente cuadro abreviado con algunos ejemplos de la nomenclatura que utilizamos para describir los acordes:

A	La Mayor (fundamental, tercera Mayor y quinta justa)
Bm	Si menor (fund. , tercera menor y quinta justa)
Cdim	Do disminuido (fund. , tercera menor y quinta disminuida)
C7	Do séptima (fund. , tercera Mayor , quinta justa y séptima menor)
Dmaj7	Re mayor séptima (fund. , tercera Mayor , quinta justa y séptima mayor)
Em7	Mi menor séptima (fund. , tercera menor , quinta justa y séptima menor)
Fm7(b5)	Fa menor séptima con quinta bemol (fund. , tercera menor , quinta disminuida y séptima menor)
#F7(9)	Fa sostenido séptima con novena (fund. , tercera Mayor , quinta justa , séptima menor y novena mayor)
bG7(b9)	Sol bemol séptima con novena bemol (fund. , tercera Mayor , quinta justa , séptima menor y novena menor)
Gm7(9)	Sol menor séptima con novena (fund. , tercera menor , quinta justa , séptima menor y novena mayor)
Em7/B	Mi menor séptima con el bajo sobre la nota Si

Fig. 6. Ejemplos de la nomenclatura de acordes

CAPÍTULO II. Leo Brouwer y la *Danza Característica*

2.1. Reseña biográfica

Una extensa biografía de Leo Brouwer como guitarrista y compositor, parece superflua, repetida e innecesaria, teniendo en cuenta entre otros, los excelentes trabajos realizados por Radamés Giro¹⁰⁸, Juan Miguel Moreno Calderón¹⁰⁹, Marta Rodríguez Cuervo¹¹⁰, Isabelle Hernández¹¹¹, François Laurent¹¹², Tomás Marco¹¹³ así como los de Arnaud Dumont y Françoise Emmanuelle Denis¹¹⁴.

Sin embargo, y basándonos principalmente en los trabajos anteriormente nombrados, incorporaremos a este trabajo, algunos datos biográficos del joven Brouwer hasta la época en la que compone la *Danza Característica*, y los 10 primeros *Estudios Sencillos*. Estos datos los utilizaremos como apoyo para la elaboración del antecedente histórico y musical de las obras que nos ocupan.

Leo Brouwer, perfil biográfico y musical de 1939 a 1961

Leo Brouwer, cuyo nombre completo es Juan Leovigildo Brouwer Mezquida, nace en La Habana el 1 de marzo de 1939. Su infancia transcurre en un medio artístico que marcará su posterior desarrollo. Su madre era una notable música popular, que llegó a ser solista junto a Ernesto Lecuona, quien a su vez es el tío-abuelo de Leo. Su padre Juan Brouwer de origen franco-holandés, había tomado algunas clases de guitarra con Vicente Gonzáles-Rubiera

¹⁰⁸ GIRO, R. *Leo Brouwer y la guitarra...* *Op.cit.*

¹⁰⁹ MORENO CALDERON, J. M. *Leo Brouwer y Córdoba.* *Op.cit.*

¹¹⁰ RODRÍGUEZ CUERVO, M. *Tendencias de lo nacional en la creación instrumental...* *Op.cit.*

¹¹¹ HERNÁNDEZ, I. "Del rito al mito en la música de Leo Brouwer" *Op.cit.*, pp. 69 - 97.

¹¹² LAURENT, François. "L'Œuvre pour guitare publiée chez max Eschig, un corpus diversifié". *Op. cit.* pp. I-IV.

¹¹³ MARCO, T. "Leo Brouwer en el núcleo de la postmodernidad" *Op.cit.*, pp. 53 - 67.

¹¹⁴ DUMOND, Arnaud y DENIS, Françoise Emmanuelle. "Entretiens avec Leo Brouwer". En: *Les cahiers de la guitare et de la musique*, n° 28 [noviembre], Boissy-St-Léger [Francia]: Cahiers de la guitare, 1988. pp.12 – 19.

(Guyún). Juan Brouwer, a pesar de no poseer una solida técnica guitarrística, pudo de todas maneras enseñar a su hijo, los primeros secretos de la guitarra.

Leo era un niño que se conducía como todos los demás, jugó a la pelota y al tenis. La música en este periodo es un simple elemento más que formaba parte de su entorno cotidiano. Desde pequeño se siente muy atraído por la pintura, y estudia este arte con ahínco desde los 12 hasta los 15 años. Pero no sintiéndose cómodo o talentoso, pasa con mucha naturalidad de la pintura a la música. Los primeros estudios musicales los realiza entonces con su tía Caridad Mezquida.

En 1953, después de producirse el asalto al cuartel Moncada, el pueblo cubano, pasa por momentos difíciles, y para Leo las posibilidades de estudiar música se limitaron a las que podía ofrecerle su hogar. Sin embargo es a partir de 1953 que el Maestro Isaac Nicola quien había sido alumno de Emilio Pujol, acepta al joven Brouwer como alumno. Fueron años de intenso estudio para Leo, quien preparándose con el maestro Nicola, presentó en solo tres años, los 7 u 8 años de estudios del Conservatorio Peyrellade donde se graduó en 1956. En este periodo la familia Brouwer vivía con muy poco dinero y a veces no había ni para pagarle al profesor Nicola. Pero éste con la generosidad que lo caracterizaba no dudo en ayudar a su talentoso alumno.

Su adolescencia transcurrió en soledad. Pero esto resultó conveniente, pues fue entonces que la música se convirtió en una necesidad de expresión, un escape a su tristeza.

De la mano de Nicola, Leo descubre la música de Gaspar Sanz, Luis de Milán y posteriormente la de Fernando Sor y Tárrega. Esta música hasta este momento era completamente desconocida para Leo, a pesar del ambiente musical en el que él se había desarrollado su infancia.

Es a partir de esta apertura, hacia la música clásica, que se despierta en Brouwer una inmensa sed de escuchar, la cual se va a saciar a través de la radio Clásica de la Habana, así como de los conciertos presenciados, buscando descubrir todo lo que hasta ese momento era desconocido para él.

Sus primeros conciertos los realiza en el Lyceum Lawn Tennis Club y en el Cine Club Visión. Tocando solo o en dúo de guitarras junto a Jesús Ortega.

Entre el año 1955 y 1956, se inició de forma autodidacta en la composición. Su primera pieza para guitarra según el completísimo estudio de Radamés Giro es *Preludio* de 1956. Sobre este Giro nos comenta:

Preludio, [...] el autor sin proponérselo y sin haber tenido la referencia muy madura, logra un contrapunteo del tres criollo. [...]. Estamos en un periodo en el que Leo va de lo nacional y propio a lo continental y latinoamericano¹¹⁵.

GIRO, Radamés.

Si bien *Preludio*, ha sido considerada por casi cincuenta años la primera pieza para guitarra de Leo Brouwer, hemos tenido la oportunidad de cotejar las partituras recientemente publicadas por las Ediciones Espiral Eterna y hemos observado que la *Suite N°1 (Antigua)*¹¹⁶ data de 1955, mismo si en su primera catalogación dentro de esta Editorial, esta *Suite* es fechada en 1954. En todo caso, lo que es seguro es que *Suite N°1 (Antigua)*, es la primera obra que Leo Brouwer compone y que hoy podemos encontrar publicada.

En esta pieza de cuatro movimientos compuesta por “I. Preludio, II. Fuga, III. Sarabanda y IV. Giga”, nos encontramos ante una escritura completamente tonal y guitarrística, que intenta reproducir de manera no muy estricta, estilos pasados. Observamos una combinación de elementos provenientes del renacimiento, barroco, y del periodo clásico pero con la incorporación por momentos, de algunos acordes de séptima mayor provenientes claramente de otra época. Esta obra podría verse como una síntesis de lo que el joven Brouwer había aprendido con el maestro Nicola.

¹¹⁵ GIRO, R. *Leo Brouwer y la guitarra... Op.cit.*, p. 69.

¹¹⁶ BROUWER, Leo. *Suite N°1 (Antigua)*. [© 1955 Leo Brouwer] La Habana : [© 2006] Ediciones Espiral Eterna, 2008.

Si bien la obra posee un contenido expresivo característico de la música de Leo, así como una visión guitarrística de la escritura, la misma tiene la particularidad, en contraste a todas las obras para guitarra posteriores a ésta y de la misma época, de estar completamente despojada de toda referencia a elementos populares cubanos o afrocubanos. Y es tal vez por este motivo, que el compositor, decidió no incorporar esta pieza a su catálogo con anterioridad. Tal vez, el mismo compositor, no la consideraba válida o representativa dentro de su trabajo. Es importante aclarar que la obra *Preludio* de 1956 es una obra completamente diferente al primer movimiento de la *Suite N°1* de 1955 que lleva el mismo nombre.

Según Isabelle Hernandez¹¹⁷, a partir de 1956 comienza un periodo muy fértil de su producción de obras para guitarra, de este año son también la *Pieza sin título n°1*, *Pieza sin título n°2*, *Dos temas populares cubanos (-I. Canción de Cuna – II Ojos Brujos)*, así como la *Danza Característica para el “Quítate de la Acera”*.

De algunas de estas piezas el Radamés Giro nos comenta:

Pieza sin título n°1, [...] Utiliza un montuno escrito en compás de siete que nunca suena, no se siente: es el montuno de los estribillos de la músicaailable del folklore urbano. [...]

Por otra parte, la obra plantea una serie de elementos estilísticos y estéticos sobre el serialismo. [...]

Hay otra obra en la que Leo pone en juego, elementos de la música popular –de la conga–, incluso con una cita directa que se manifiesta, sin embargo en factores no copiados exactamente de la realidad. Al respecto Brouwer dirá: “Todos los temas son compuestos por mí; el tema del *Quítate de la acera* no es fundamental, sino secundario”. *Danza Característica* es de esas piezas en las que se requiere cierto virtuosismo y dominio de factores básicos que el compositor emplea, e incluso, si es posible, conocer la fuente directa de la cual se nutrió¹¹⁸.

GIRO, Radamés.

¹¹⁷ HERNÁNDEZ, I. “Del rito al mito en la música de Leo Brouwer”. *Op.cit.* p. 75.

¹¹⁸ GIRO, R. *Leo Brouwer y la guitarra...* *Op.cit.* p. 70 - 71.

El joven Leo Brouwer compone la *Danza Característica* en 1956 según nos comenta Isabelle Hernández¹¹⁹ y se la dedica a su maestro Isaac Nicola.

Radamés Giro¹²⁰ nos cuenta que en 1957 Nicola estrena esta obra, en la que fue su última presentación pública como intérprete. Después, el maestro Nicola se da por entero a la enseñanza, a la que incorpora algunos elementos de su cosecha, además de ordenar de otra manera los programas de estudios. Es interesante remarcar que en esta tarea de reorganización de los programas de estudio, al maestro Nicola lo acompaña Marta Cuervo.

Por otra parte hubiese sido posible que la fecha que aparece en la publicación de la *Danza Característica* sea la de 1957 y no 1956 haciendo referencia a la fecha del estreno público de la misma. Sin embargo, recientemente hemos tenido acceso a una copia del manuscrito de la partitura obtenida a través del propio compositor y hemos podido observar que este manuscrito está autografiado y fechado en julio de 1957 (hemos incluido una reproducción del mismo en “A.2.2. Reproducción del manuscrito - facsímil ” dentro del anexo en la página 296).

De 1957 son también las *cuatro micro-piezas* en homenaje a Darius Milhaud para dúo de guitarras, así como la *Fuga N°1* para guitarra sola, la cual a diferencia de la Fuga anteriormente escrita dentro de la *Suite N°1*, esta sí posee una serie de elementos rítmicos y melódicos característicos de la música popular cubana, así como otros elementos derivados del desarrollo del formante mecánico-instrumental, como ya hemos comentado anteriormente.

Frédéric Zigante describe en la introducción de la reedición crítica de los *Estudios Sencillos* el contexto en el cual estos fueron escritos, y que corresponden al periodo 1959-1961:

“Los cambios sociales que produjo la revolución de Fidel Castro en 1959 permitieron al joven guitarrista salir, gracias a una beca del gobierno, del aislamiento cubano e ir a Nueva York para estudiar en la prestigiosa

¹¹⁹ HERNÁNDEZ, I. “Del rito al mito en la música de Leo Brouwer” *Op.cit.* p. 75.

¹²⁰ GIRO, R. *Leo Brouwer y la guitarra...* *Op.cit.* p. 55.

Julliard School con el compositor Vincent Persichetti. Al volver a Cuba, en 1961, después de una gira de conciertos, Brouwer se insertó de pleno en la vida cultural del país y pasó a ser director del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) y docente de contrapunto y armonía en el Conservatorio Nacional de Música Amadeo Roldán de la Habana¹²¹.

ZIGANTE, Frédéric.

Doherty aporta algunas precisiones a estas informaciones:

“Afin de compléter son éducation musical, il se rend aux Etats-Unis en 1959 grâce à une bourse qui avait été attribuée par le gouvernement de Battista et qui a été maintenue par le gouvernement de Fidel Castro. Il entre à la *Julliard School* à New York ainsi qu'au *Hart College*, à Hartford, dans l'Etat du Connecticut pendant six mois. Il est alors élève de Stefan Wolpe (disciple de Webern) et de Vincent Persichetti. Celui lui enseigne la composition et surtout l'orchestration (...) En juillet 1960, il retourne à Cuba. Le bilan de son séjour est la rencontre avec ses professeurs et d'autres grands noms, tels que Leonard Bernstein, Paul Hindemith. (...) A son retour dans sa terre natale, Brouwer est nommé professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire Amadeo Roldán de la Habane à la fin de 1960 et directeur du département de musique expérimentale en 1961. Il écrit pour s'autres formations et s'intéresse à la musique de film. Il fait d'ailleurs partie de l'ICAIC et en est le directeur de la faculté de Musique entre 1960 et 1962¹²²”.

[Para completar su formación musical, va a los Estados Unidos en 1959 con una beca que fue otorgado por el gobierno de Battista y fue mantenida por el gobierno de Fidel Castro. Entró en la *Juilliard School* de Nueva York y al *Hart College* en Hartford, en el estado de Connecticut durante seis meses. Es entonces alumno de Stefan Wolpe (discípulo de Webern) y de Vincent Persichetti. Él le enseñó composición y sobre todo orquestación (...) En julio de 1960, regresó a Cuba. El balance de su estancia es el reencuentro con sus profesores y otros grandes nombres como Leonard

¹²¹ ZIGANTE, Frédéric. *Leo Brouwer : Estudios Sencillos. Op. cit...* p. VIII

¹²² DOHERTY, Marie-Madeleine. *Leo Brouwer, son œuvre pour guitare ... Op. cit.* p. 29

Bernstein, Paul Hindemith. (...) A su regreso a su tierra natal, Brouwer fue nombrado profesor de armonía y contrapunto en el Conservatorio Amadeo Roldán de la Habana a finales de 1960 y director del departamento de música experimental en 1961. El escribe para otras formaciones y se interesa en la música de cine. También es parte del ICAIC y es el director de la Escuela de la facultad de Música entre 1960 y 1962].

DOHERTY, Marie-Magdeleine.

En la entrevista grabada a Leo Brouwer realizada por Jesús Ortega en 1983 y transcrita por Radamés Giro, apreciamos una elocuente descripción de Leo Brouwer sobre el contexto en el que fueron escritos los cinco primeros Estudios Sencillos.

“... nacieron de una etapa muy difícil que tuve en los pocos meses de estudios míos en los Estados Unidos, en Nueva York, donde tenía que dar algunas clases “clandestinas” para sobrevivir económicamente – a pesar de la beca del Gobierno Revolucionario- pues la vida era extremadamente cara, sobre todo los estudios. Entonces tuve una alumna, entre otros, adulta con unas condiciones descomunales, que jamás había tomado una guitarra en sus manos; y en una semana, ¡Una semana solamente de haber tomado la guitarra!, realizó perfectamente bien una escala cromática y fraseo de la mano derecha con registro completo de las cuerdas; en fin, hizo cosas tan increíbles, que le hice de inmediato un pequeño estudio para que tuviese un mínimo de música para esa primeriza que acababa de tomar la guitarra en sus manos¹²³.

[ORTEGA, Jesús]. GIRO, Radamés.

Para cerrar este perfil bibliográfico y musical de 1939 a 1961, proponemos observar la siguiente imagen que comparte con nosotros Juan Miguel Moreno Calderón¹²⁴.

¹²³ ORTEGA, Jesús. “Entrevista grabada a Leo Brouwer en 1983”. Citada en: GIRO, Radamés. *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986, p.72.

¹²⁴ MORENO CALDERÓN, Juan Miguel. “Leo Brouwer adelantado de la contemporaneidad”. *Op. cit.* p. 37.



Fig. 7. Fotografía de Leo Brouwer en 1959

Leo Brouwer en tiempos en que componía la primera serie de los Estudios Sencillos. La Habana, 1959¹²⁵.

Aquí observamos a Leo Brouwer con solo 20 años, en el centro del periodo de composición de las obras que analizaremos a través de este trabajo. Dos años antes de la toma de esta imagen, el joven compositor escribe la *Danza característica* (de 1957).

¹²⁵ *Idem.*

2.2. Etapas de su obra

Su obra hasta hoy escrita ha sido clasificada en tres etapas bien marcadas. Esta clasificación ha sido aceptada por Leo Brouwer (como el mismo lo confirma en la entrevista realizada por Françoise Emmanuelle Denis¹²⁶) y enunciada entre otros por Marta Rodríguez Cuervo, la cual citamos a continuación.

ETAPAS DE SU OBRA. Se pueden distinguir tres grandes etapas, de las cuales la tercera, se subdivide en dos períodos bien delimitados, quedando definidas así: una primera etapa nacionalista que abarca de 1955 a 1962; una segunda etapa de vanguardia que se desarrolla entre 1962 a 1967; y una tercera etapa postmodernista cuyo inicio se delimita alrededor de los años 1967-1969 y que presenta un segundo período de creación muy definido a partir de 1980, basado en un nuevo fenómeno creativo que el propio compositor prefiere llamar nueva simplicidad¹²⁷.

RODRÍGUEZ CUERVO, Marta.

Como este trabajo se centra principalmente sobre la primera, nos parece de utilidad reproducir la descripción que hace de la misma Marta Rodríguez Cuervo.

La primera etapa (1955-62) se caracteriza fundamentalmente por el manejo de formas musicales tradicionales entre las que trabaja sonatas, variaciones, y otras formas clásicas, y por la utilización de concepciones armónicas con raíces tonales. A este período pertenecen obras como: *Ritual*, *Sonoridades*, *Auto sacramental*, *Tres danzas concertantes*, *Elegía a Jesús Menéndez*, *Música*, *Quinteto*, *Homenaje a Manuel de Falla*, *Micro-piezas (Homenaje a Milhaud)*, *Suite no.1*, *Preludios [Preludio s] para guitarra*, *Fuga no.1*, *Danza Característica*, *Tres apuntes*, *Dos bocetos*, *Piezas sin título no.1 y no.2*, *Sonata para violonchelo*, *Sonata para violín o viola* y *Sonata para flauta*, entre otras.

¹²⁶ DUMOND, A. y DENIS, F. E. "Entretiens avec Leo Brouwer". *Op.cit.* pp. 17-18

¹²⁷ RODRÍGUEZ CUERVO, M. *Tendencias de lo nacional en la creación instrumental ... Op.cit.* p. 254.

[...] En relación con el aspecto armónico debe significarse que en esta etapa, no obstante prevalecer el uso de la tonalidad, ya se percibe una tendencia al rompimiento con la armadura de clave manteniendo uno o varios centros tonales, recurso que luego se convierte en un rasgo común a toda su obra.

A partir de los años 1960, el lenguaje se va desarticulando, atomizando, lo que le permite pasar a una segunda etapa o etapa de vanguardia, que comienza en 1962 con las *Variantes para percusión sola* y el *Sonograma I* para piano preparado, posteriormente continuado con todo el repertorio que sigue desde ese año en adelante: *Sonograma* para orquesta y Trío para vientos, por ejemplo. Es precisamente con la *Sonata para cello* de 1960 que comienza a desarticularse y a romperse el lenguaje empleado (aunque esta obra pertenezca en realidad a la etapa anterior). Una obra que define este período es, según el propio compositor, el *Sonograma I* para piano preparado¹²⁸.

RODRÍGUEZ CUERVO, Marta.

En relación a esta división en tres etapas, el investigador, Wistuba-Álvarez, en su artículo “Leo Brouwer, la guitarra y su música¹²⁹” nos dice que a pesar de que muchos señalan esta subdivisión, a su parecer no se puede encasillar la música de Brouwer en tres etapas, o bien que una subdivisión de estas características resulta incompleta, puesto que en la evolución de su escritura y en consecuencia de las obras de Brouwer en general se observa un desarrollo que sigue una forma de espiral, y no una simple continuidad lineal. Puesto que el compositor, reutiliza y reelabora temas, que en algunos casos habían sido compuestos, treinta o mismo cincuenta años antes, como es el caso del *Concierto de Tricastin* estrenado en noviembre del 2009 en París, y que hemos tenido la oportunidad de presenciar. (Adjuntamos en el anexo el programa de dicho concierto así como las partituras de las *Micro-piezas* Homenaje a Darius Milhaud). En el último movimiento de este concierto, Brouwer reelabora una de las *Micro-piezas*, (Homenaje a Darius Milhaud), la cual había sido escrita 50 años atrás, dentro de su llamada “primera etapa”.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ WISTUBA-ÁLVAREZ, Vladimir: “Leo Brouwer, la guitarra y su música”. En: *Literatura Chilena (Creación y Crítica)*. Madrid: Ed. De la Frontera, 1987. p. 59.

A pesar de la interesantísima apreciación de Wistuba-Álvarez, en nuestro trabajo adoptaremos de todas maneras, la división en tres etapas, puesto que ellas nos permiten individualizar una serie de características comunes dentro de diversos grupos de obras, así como por ser esta subdivisión la utilizada por varios investigadores y por el mismo compositor para describir sus periodos compositivos. Pero teniendo en cuenta la apreciación de Wistuba-Álvarez, incorporamos la información de que estas etapas interaccionan entre sí, compartiendo a veces materiales temáticos como nosotros mismos hemos podido verificar a través de la escucha y de la conversación que hemos tenido con el propio compositor.

A continuación transcribimos un fragmento de la conversación antes mencionada la cual fue realizada, en las pausas del ensayo del *Concierto de Tricastin*.

[...]

M.F.A.: En la época en que empezaste a componer para guitarra,

L.B.: En esa época tocaba a dúo con Jesús Ortega y no teníamos repertorio. Había un repertorio tan exiguo tan pequeño; solamente unas cosas que había hecho Emilio Pujol, en Max Eschig, unos años después, un guitarrista: Nicolás Alfonso, hizo algunas versiones de música antigua. Todavía no habían ni la búsqueda [investigación], ni la cantidad de compositores que hay hoy.

Teníamos un concierto en la *Aliance Française* y no había música francesa, entonces yo digo, bueno, voy a componer algo en estilo francés y le pongo un nombre falso.

Y le puse un nombre falso inventado, de un compositor Francés, *Raoul Petit* o algo así. Porque me gustaba mucho la pintura de *Raoul Dufy*, y entonces *Raoul Dufy* no, porque era el pintor, entonces me dije, vamos a ponerle *Raoul Petit* y así fue como se estrenó. Y mi amigo improvisó algo en un estilo más dodecafónico.

Al editarse, muchos años después, en los setenta, yo revisé las cuatro micro-piezas [Homenaje a Darius Milhaud] incluida esta que es una de ellas

y es la que da motivo al tercer tiempo de este concierto¹³⁰. [*Concerto de Ticastin*]

[Leo Brouwer]. ACKERMAN, Martín Fernando.

En este dialogo Brouwer, nos confirma lo que ve y comenta Wistuba-Álvarez. Es interesante Remarcar que las *Micro-piezas*, (Homenaje a Darius Milhaud) están fechadas en 1957 al igual que la Danza Característica, y es interesante remarcar que de estas primeras obras de juventud, el compositor retoma elementos para esta obra que como ya hemos comentado fue, estrenada en noviembre del 2009. Marcando curiosamente una distancia de cincuenta y dos años entre el momento de la invención o creación de estos elementos y de su reelaboración.

Para cerrar este capítulo en relación a las etapas de su obra citaremos el siguiente texto de Juan Miguel Moreno Calderón el cual se basa en una entrevista que él mismo realizó junto al compositor en el 2002.

..., la obra brouweriana se sitúa históricamente en ese espacio de poliestilismo y eclecticismo (él prefiere llamarlo pluralismo), característico de la época posmoderna. Es decir, una música ajena a cualquier dogmatismo, sin fronteras y en continua evolución.

Por otra parte, y aunque no es inhabitual encontrar análisis de la obra compositiva de Leo Brouwer, sustentados en una división de la misma en tres períodos, cosa que él no desapueba, aunque considere que un lenguaje no niega el anterior, y que los estilos artísticos no se suceden como compartimentos estancos, sino que hay una yuxtaposición de elementos¹³¹.

MORENO CADERÓN, Juan Miguel.

A través de este texto terminamos de confirmar, la visión actual, del propio Brouwer, sobre la división de su obra en tres períodos, donde un lenguaje no niega al anterior, y donde encontraremos una yuxtaposición de elementos. También es interesante la visión de la música de Brouwer dentro del ámbito de la posmodernidad. Para profundizar sobre este tema

¹³⁰ Véase: “A.1. Conversaciones con Leo Brouwer – (Por Martín Fernando Ackerman)” en la sección Anexo de este trabajo.

¹³¹ MORENO CALDERÓN, Juan Miguel. “Leo Brouwer adelantado de la contemporaneidad”. *Op. cit.* p. 45.

recomendamos leer el artículo de Tomás Marco “Leo Brouwer en el núcleo de la postmodernidad¹³²”.

2.3. Antecedente histórico o pasos hacia la comprensión de un bautismo

Para poder analizar en profundidad nuestro objeto de estudio, la *Danza Característica*, es importante conocer del contexto en el cual fue creada, buscando todas las informaciones que nos ayuden a comprender el proceso poético de la relación entre el compositor y la misma. Para ello, y antes de realizar el análisis musical del nivel neutro de la partitura, realizaremos esta contextualización de la obra.

Ya hemos podido observar a través de la reseña biográfica que hemos realizado, que hay una relación existente entre la música folclórica cubana o afrocubana y las composiciones de Leo Brouwer. Especialmente en las obras de la primera etapa compositiva, donde los elementos afrocubanos están tan presentes como la lógica mecánico-instrumental que nos ocupa. Teniendo en cuenta esto, profundizaremos en estos temas, buscando comprender la génesis de esta obra para guitarra, paradigma de su composición temprana.

2.3.1. El antecedente histórico

Leo Brouwer en el texto que se presenta a continuación, nos plantea lo que significa para él “El antecedente histórico¹³³” desde el punto de vista del compositor cubano.

Cuando se planteó que la vivencia influía radicalmente sobre la obra se hacía referencia al mundo vivo y cotidiano en el que se sumerge el creador. Este universo debe abarcar la mayor cantidad de experiencias vividas. Pero el pasado, a veces lejano, que ha “fundado” los valores y las categorías históricas de lo cubano, no se experimenta, se estudia. Se busca en

¹³² MARCO, T. “Leo Brouwer en el núcleo de la postmodernidad” *Op.cit.*

¹³³ BROUWER, L. *Gajes del oficio. Op.cit.* pp. 58 - 59.

nuestra historia para tener verdades propias. Es absolutamente necesario conocer el pasado histórico para crear en el “hoy”¹³⁴...

BROUWER, Leo.

Teniendo en cuenta sus palabras, intentaremos establecer “el antecedente histórico” de la composición de la *Danza Característica*, el “hoy” del Leo Brouwer de 1956-1957, buscando una información que nos muestre una parte del mundo sonoro que en esa época lo rodea; para poder establecer relaciones que nos ayuden a comprender la poética de esta obra para guitarra. Buscamos desvelar parte del nacimiento y bautismo de la *Danza Característica*, así como su relación con el folclore cubano.

Con este fin presentamos el siguiente estudio bibliográfico comparativo, donde relacionamos la *Danza Característica* con la rumba cubana. Siendo esta rumba cubana, el complejo rítmico urbano, que nutre parte de la rítmica de esta obra para guitarra de 1957 como nos lo confirma el mismo Brouwer en su entrevista con Wistuba-Álvarez¹³⁵.

2.3.2. Pasos hacia la comprensión de un bautismo

A continuación y como material de análisis, presentamos un fragmento de la entrevista en la que Brouwer, nos habla de la rumba.

L.B.: [...] la rumba no es obviamente lo que piensa el público europeo, una danza agradable exótica, con maracas y mulatas desnudas, no. La rumba es el complejo rítmico urbano más cercano al ritual africano puro que pueda haber.

[...] esta rumba negra cubana no tiene nada que ver con lo que el mundo conoce como rumba.

La rumba es un rito, no es una fiesta, es una celebración particular que no es fiesta, nunca en una fiesta se baila rumba. Ella es un rito que siempre está paralelo a la celebración mítica. Es un complejo polirítmico de

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ WISTUBA-ÁLVAREZ, V. “Lluvia, Rumba y Campanas en ...” *Op.cit.*, pp. 135-147.

danza en pareja con canto y coro que viene de la forma del ritual: es el ritual trasplantado a la vida urbana¹³⁶.

[Leo Brouwer] WISTUBA-ÁLVAREZ, Vladimir.

En este pequeño comentario, fragmento de la entrevista realizada por Vladimir WISTUBA-Álvarez, podemos observar como Brouwer ve a la rumba negra cubana. Esta visión, defensora de una rumba negra cubana, no comercial, se la puede comprender en contraste a la rumba de salón, claramente comercial y conocida mundialmente a través de las películas de Hollywood de esa época.

De todas maneras es interesante contrastar este comentario de Brouwer con la descripción que nos dan de la rumba los investigadores Jorge e Isabel Castellanos en su cuarto tomo de “Cultura afrocubana”.

...la rumba. Nada, en verdad, más difícil de definir. Para algunos es algo más que una composición musical o un baile: es una fiesta, una celebración colectiva. Se forma un grupo, hay alegría vital y hay que expresarla. Alguien golpea rítmicamente cualquier cosa: una mesa, un taburete, una caja vacía, una puerta, una botella, un trozo de hierro... Y para hacerlo emplea también cualquier cosa: la mano limpia, un palo, una cuchara... Otros responden se incorporan las voces. Se mueven los pies. Se “armo la rumba¹³⁷”...

CASTELLANOS, Jorge e Isabel.

Más allá de la consideración ritual o festiva, a esta rumba, Brouwer la escucha y vive como miembro de esa sociedad urbana de la Cuba pre-revolucionaria de los 50'. (Como dato histórico, tengamos en cuenta que Fidel Castro toma el control de Cuba el 1 enero 1959.)

En 1952 en Matanzas se crea el grupo *Los muñequitos de matanzas*¹³⁸ que cultivan una rumba primitiva ligada a las tradiciones de los toques de yuka. Este dato no es menor pues

¹³⁶ *Ibid.*, p. 138.

¹³⁷ CASTELLANOS, Jorge e Isabel. *Cultura afrocubana IV Tomo*. Florida: Universal, 1994. p. 352.

¹³⁸ VIZCAÍNO, María Argelia. investigación sobre la rumba, <<http://www.cantabria102.com/libro/sigloxx.htm>> [07/04/2007, 11:25].

podemos suponer que Brouwer escuchó esta forma de rumba y que es de ella de la que habla ya que musicalmente es la que más parece acercarse a la idea de complejo rítmico urbano cercano al ritual africano puro.

Como ya hemos dicho y también lo verificaremos más adelante, Brouwer se nutre de la música que lo rodea. Un claro ejemplo de esto lo podemos observar en la partitura de la *Danza Característica (1957)* en la cual, toma de la rumba células, motivos, elementos rítmicos, melódicos o mismo tímbricos. Gracias a lo cual esta obra se presenta como una de las primeras de sus obras para guitarra con sello mulato o cubano.

Utilizamos mulato y no afrocubano siguiendo la definición establecida por Jorge e Isabel Castellanos¹³⁹ en la cual establecen como mulatas a las expresiones culturales nacidas en la isla como confluencia o sincretismo de la cultura negra [Africana] con la blanca [Europea] y dejamos el término afrocubano sólo para las expresiones originarias de África que siguieron o siguen vivas y vigentes en Cuba sin haber sufrido substanciales modificaciones.

Para comprender mejor la vida urbana dentro de la cual Brouwer crece y se forma podemos transcribir parte de lo que nos cuentan Jorge e Isabel Castellanos.

[...] como dice Nicolás Guillén - en Cuba, culturalmente hablando “es mestizo el blanco, es mestizo el negro, y es mestizo... el mestizo” ...

La misma persona que canta y baila (...) al compás de los [tambores] batás, asiste a las salas de concierto para disfrutar de la música de Beethoven y Mozart. La misma persona que indaga mediante el “coco” o “los caracoles” sobre sus problemas de salud, busca ayuda del médico y de la medicina moderna para curar sus enfermedades. Para ellos no hay contradicciones entre los dos mundos, íntimamente sincretizados en su ideología¹⁴⁰.

[Nicolás Guillén] CASTELLANOS, Jorge e Isabel.

¹³⁹ CASTELLANOS, J. e I. *Op.cit.*, p.14.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp.15-16.

No debemos extrañarnos del sincretismo musical en las composiciones de Brouwer, con ideas provenientes tanto de la cultura europea como africana. Este sincretismo es un sello *mulato* que ya existía en las obras de compositores cubanos como Amadeo Roldán (1900-1939) o de Alejandro García Caturla (1906-1940). Estos fueron integrantes de la *Pan American Association of Composers* fundada en abril de 1928 por Edgar Varèse, junto con Henry Cowell y Carlos Chávez, y guardaron un estrecho contacto con la vida musical de sus contemporáneos en diferentes partes del mundo¹⁴¹. En 1933 se estrena en la Habana *Ionisation* de Varese, dirigida por Solonimsky y unos meses más tarde, en el mismo año, *La isla de los ceibos* del uruguayo Fabini, dirigida por Amadeo Roldán. En 1940 se produce la primera visita de Andrés Segovia a Cuba¹⁴² y en 1956 un año antes del estreno y publicación de la *Danza Característica* de 1957, el joven Leo Brouwer asiste al estreno cubano del *Concierto del Sur* de Manuel María Ponce tocado por el mismo Andrés Segovia en La Habana¹⁴³.

Los datos anteriormente citados nos pueden ayudar a comprender la importancia de lo que dice Guillén en relación al contexto cultural musical del cual emerge la obra de Brouwer.

Volviendo a la rumba, intentaremos explicar brevemente algunas características generales de esta basándonos principalmente en los escritos de Jorge e Isabel Castellanos¹⁴⁴. La rumba está compuesta por un texto cantado, una danza y percusiones. En su estructura musical formal la rumba presenta una alternancia entre un/a solista y un coro. El tema de la rumba es siempre una historia popular, o familiar, o simplemente un acontecimiento de la vida cotidiana. No es de carácter religioso. Y es cantada en su mayoría en español (Cubano).

Los instrumentos básicos son la voz solista, el coro y la percusión. Esta última puede ser muy variada dependiendo de los recursos con los que se cuente en el momento de hacer rumba. Sin embargo si dividimos por registros podemos decir que se utiliza un instrumento agudo (para encuadrar el ritmo), por ej. las claves, un instrumento grave que pueden ser un

¹⁴¹ PARASKEVAIDIS, Graciela. "Edgar Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo: Algunas historias en redondo". *Rev. music. chil.* [on line] Julio 2002, vol.56, n° 198. p.07-20. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002019800001&lng=en&nrm=iso> [07-IV-2007, 13:12].

¹⁴² GIRO, Radamés. *Leo Brouwer y la guitarra...* *Op.cit.*, p. 57.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴⁴ CASTELLANOS, J. e I. *Op.cit.*, pp. 352-353.

cajón de bacalao, un tambor grave o una tumbadora, un tambor agudo que puede ser el quinto o antiguamente el cajoncito de velas Sabatés y a veces también maracas y cucharas .

Hay diversos tipos de rumba, las tres más populares son: la *columbia*, la *guguanco* y la *yambú*. Estas se distinguen entre sí, principalmente por su tempo, ritmo y por el tipo de danza que sobre ellas se realiza.

- La *columbia* es la más rápida de las tres, la baila un hombre solo, intentando realizar un máximo despliegue de acrobacias que demuestran la bravura masculina. Esta rumba *columbia* es cantada en un dialecto que es una combinación de palabras españolas y africanas.
- La *guguanco*, más lenta que la *columbia*, se baila en pareja y es tal vez la más conocida de las tres, por su carácter erótico o sensual. El evento llamado *vacunado* que se realiza después de un toque determinado de tambor es el punto culminante de ella; si el *vacunado* se concreta la danza llega a su fin. Esta rumba *guguanco* está estructurada en tres partes: Comienza el solista que pide la palabra o llama la atención de los otros a través de un *lalaleo* o *diana* ayudado o no por una percusión aguda como pueden ser las claves por ejemplo. La *diana* es donde el solista establece la tonalidad y el tempo, a esta introducción le sucede el tema que es donde el solista cuenta [en general en décimas] un hecho de la vida cotidiana acompañado por las percusiones. La tercera parte es cuando se genera un juego de pregunta y respuesta entre el solista y el montuno (coro).
- La *yambú* es la más lenta de las tres, y también se baila en pareja pero el carácter es casi humorístico, se imita a una pareja de ancianos bailando con movimientos más lentos de los que un joven podría realizar. En ella no hay *vacunado*, como dice la tradición oral cubana “en la *yambú* no se vacuna”.

Para comprender que es el *vacunado* transcribiremos esta descripción que hace Rhyna Moldes del baile de Yuka predecesor del baile de Rumba

Este es un baile dividido en dos partes, una en 2/4 y otra en 6/8 y el sentido de su trama es erótico. En la primera parte, el hombre corteja a la

mujer y esta lo rechaza coquetamente. La segunda parte se desenvuelve dentro de una serie de juegos cuyo propósito es que, en el momento preciso en que uno de los tambores da cierto golpe, el bailarín choque su vientre con el de la bailadora (golpe llamado *vacunado* en Cuba). Se trata de que la bailadora evite el choque... Ella alza discretamente su saya mientras baila y cuando él se aproxima, se cubre dando la vuelta hasta cumplir la acometida o rechazarlo rotundamente¹⁴⁵

[Rhyna Moldes (1975)] CASTELLANOS, Jorge e Isabel.

Brouwer utiliza para la *Danza Característica* el ritmo de ese golpe llamado *vacunado* [vacunado] haciendo una expresa alusión a esta danza.

Para confirmar lo que acabamos de decir podemos apoyarnos en el siguiente fragmento de la entrevista que Wistuba-Álvarez hace a Leo Brouwer.

V. Wistuba-Alvares: ¿incluiste también el *vacunado*?

L. Brouwer: [sonriéndose] no porque eso ya pertenece a la danza, a la coreografía.

V.W: Pero esa dimensión coreográfica tú la has logrado plasmar, en mi opinión, por ejemplo en la segunda frase [evento llamado “*vacunado*” que sigue al llamado inicial de la diana] de *La Danza Característica*. En los compases cinco y seis tu lograste plasmar el movimiento pélvico de posesión intencional del hombre y la reacción protectora de la mujer, mediante dos motivos parlantes estructurados sobre un patrón rítmico bicompasado de la clave.

L.B: Sí, sí... (...) pam,pam,pam-tikitikiti¹⁴⁶.

WISTUBA-ÁLVAREZ, Vladimir.

En la siguiente figura presentamos una reproducción de los primeros ocho compases de la partitura de la *Danza Característica*¹⁴⁷, donde podemos observar claramente en los compases cinco y seis lo anteriormente citado:

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 298.

¹⁴⁶ WISTUBA-ÁLVAREZ, V. “Lluvia, Rumba y Campanas en ...”. *Op. cit.* p. 139.

¹⁴⁷ BROUWER, Leo. *Danza Característica...* . *Op. cit.* p. 1.

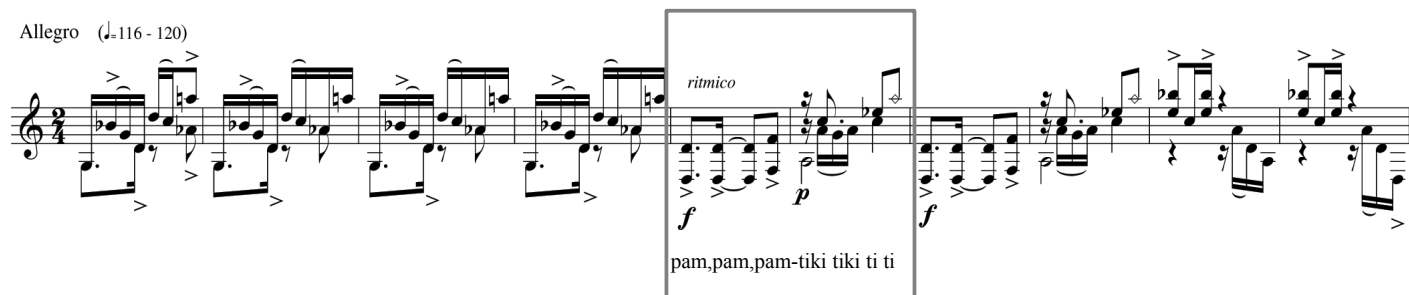


Fig. 8. Ejemplo Musical. Compases 5-6

2.3.3. Observaciones

Partiendo de lo anteriormente expuesto podemos concluir que Brouwer decide bautizar a esta obra *Danza Característica*, haciendo alusión al *vacunado*, que es la “danza característica” de la rumba *guguncó*. Teniendo en cuenta que Leo Brouwer tiene 18 años en 1957, a este bautismo humorístico y evocador, resulta interesante remarcarlo, ya que nos presenta uno de los primeros antecedentes de su pensamiento creador.

Por otra parte, Brouwer ve en la rumba cubana “el complejo rítmico urbano más cercano al ritual africano puro que pueda haber¹⁴⁸”. y como hemos podido observar, él incorpora elementos de la rumba *guguncó* para crear una música propia, mestiza y actual, inmersa en esa Cuba en ebullición de 1957.

En la *Danza Característica* de Brouwer observamos una transvaloración de la rumba, la cual puede ser comprendida como otra consecuencia musical, del ritual africano, transportado a la vida urbana.

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 138.

2.4. Una *Danza Característica* para el “*Quítate de la Acera*”

Continuando con nuestro análisis de los orígenes y del bautismo de esta obra, vamos a analizar por que, la *Danza Característica* se subtitula: *Para el “Quítate de la Acera”*. Para ello hemos seleccionado una serie de artículos en los cuales se hace referencia a este tema. Asociar y comparar las informaciones de los mismos, nos permitirá comprender a qué hace referencia el subtítulo *para el “Quítate de la Acera”* así como la génesis de éste.

Una primera referencia al *Quítate de la acera* la podemos observar en este artículo sobre “La villa de pilongo¹⁴⁹” de Ángel Cristóbal:

Antes de describir la villa del “pilongo”, dejemos claro el origen de este vocablo cubano, ya en desuso, especie de gentilicio que define a quien es oriundo de Santa Clara, Cuba. Según una vieja tradición reseñada por el historiador local Manuel Dionisio González en su obra “Historia de la villa de Santa Clara y su jurisdicción”, publicada en 1858 –reeditada en 1925 y la cual tuve la ocasión de consultar tanto en el Departamento de Fondos Raros y Valiosos de la Biblioteca Martí, como en la Biblioteca Francisco de Paula Coronado de la Universidad Central de Las Villas–, hacia 1776 los pobladores de la villa bajaron del monte Capiro una piedra blanca, circular, en la que modelaron la pila bautismal de la Iglesia Mayor, donde permaneció por más de doscientos años. Cuando este templo fue demolido en 1924 (infausta idea que ya comentaremos más adelante) para agrandar la Plaza Mayor, la pila –tal parece que haciendo honor a su solididad fixa rotunditas– fue trasladada primero al palacio de Gobernación, luego fue colocada en la Iglesia del Buen Viaje, y más tarde en la Iglesia-catedral de Santa Clara de Asís donde actualmente se encuentra. Allí puede ser admirada y aún presta sus santos oficios, extendiendo el “certificado de pilongo” a nuevas generaciones de villaclareños.

¹⁴⁹ CRISTÓBAL, Ángel. “Desempolvando archivos (La villa de pilongo) ”. En: *Letras Latinas*. [miércoles 16 de septiembre de 2009]. [s.l.]: [editor www] Fundación editorial letras latinas, 2009. <http://letraslatinas.blogspot.com/2009_09_01_archive.html> [15-XII-09, 13:50].

Fueron los cronistas de la época de la colonia quienes comienzan a llamar “pilongo” a todos los que recibían en aquella blanca piedra las aguas del bautismo, y con el tiempo el término se fue convirtiendo en un gentilicio.

Quizá fue el mismo pueblo quien “inventó” la palabra que pasó a los pergaminos, a las crónicas y a los primeros periódicos, pues hasta en temporadas de carnaval, salía una comparsa, “Los pilongos” con un canto que parecía más un grito de guerra: **“¡Quítate de la acera, o mira que te tumbo, que ahí vienen los pilongos acabando con el mundo¹⁵⁰!”** ...

CRISTÓBAL, Ángel.

En este primer texto de Ángel Cristóbal, observamos que el *Quítate de la acera* es un canto popular de carnaval. Asimismo podemos comenzar a ubicar de manera aproximada, el origen de éste, en la época de la Colonia, lo cual es muy amplio pero nos permite ver que esta cantinela existe desde hace por lo menos, más de 100 años.

Este otro texto relaciona la rumba y también el carnaval con el *Quítate de la acera* dándonos una serie de indicios de los orígenes de esta canción popular.

Los coros de rumba *guguncó* se originan en las dos últimas décadas del siglo XIX, cuando se institucionalizan las actividades de los negros cubanos.

La estructura coral de los coros de *guguncó* es similar a la de los coros de clave. Se trata de una asimilación afrocubana de los orfeones catalanes que funcionaban en La Habana. (El nombre de “coros de clave” es una corrupción de los llamados coros de Anselmo Clavé, el compositor catalán.) La estructura coral está compuesta por tonistas, solistas, censor y coro mixto, complementado por un instrumental semejante al de la rumba bambú. [...]. Los cantos y ritmos de todas las variantes del complejo de la rumba se realizan en compás de 2/4, y los de coros de clave en 6/8. [...]. El que estos coros empleen claves (palitos redondos de madera dura que suenan al golpearse entre sí) ha hecho pensar equivocadamente a algunos

¹⁵⁰ *Ibidem.*

musicólogos que a ello se debe el origen del nombre de “coros de clave”. La formación de las comparsas del carnaval, como sucesoras de los cabildos de Día de Reyes, reviste una importancia singular para la música cubana.

Esta línea, de expresión folclórica, presenta tres variantes que responden a distintas regiones cubanas. Entre 1886 y 1914 seis comparsas habaneras alcanzan una significación especial: “La culebra”, “El pájaro”, “El gavilán”, “El sapo”, “El alacrán” y “El alacrán chiquito”. La referencia zoomorfa se relaciona con elementos etnoculturales africanos. En el patrimonio folclórico cubano han quedado grabados los nombres de Tata Cuñengue o Cañengue (personaje simbólico de ascendencia conga), como hechicero que da muerte a la culebra, al alacrán y a todo animal maligno; y el pájaro sun sun o pájaro lindo, ave minúscula que los congos divinizaban. Otras comparsas, de temas no zoomorfos, alcanzaron también la preferencia del pueblo cubano, y sus músicas trascendieron internacionalmente: “Mírala que linda viene”, **“Quítate de la acera”**, “Tira si va a *tirá*, mata si va a *matá*”.

En el aspecto coreográfico y rítmico las comparsas de carnaval aportan la mundialmente célebre conga cubana. Este toque o ritmo es de origen matancero, y fue dado a conocer por la comparsa “Los Turcos”, de la ciudad de Matanzas. (Tanto la comparsa “Los turcos” citada como “Los turcos de Regla” empleaban un bombo turco, y de ahí el nombre.) El compositor cubano Eliseo Grenet dio a conocer este baile y célula rítmica en el extranjero. Ernesto Lecuona conquistó grandes éxitos con sus congas “Panamá”, “Por Corrientes va una conga” y “Para Vigo me voy”¹⁵¹.

URFÉ, Odilio.

Esta citación al *Quítate de la Acera*, nos acerca aún más a los orígenes de esta, puesto que nos habla la “formación de las comparsas del carnaval, como sucesoras de los cabildos de Día de Reyes” y que las comparsas que a partir de ese momento se formaron se ubican “entre 1886 y 1914”. También, este texto asocia de manera directa la rumba de la cual ya hemos hablado y el *Quítate de la Acera* aportándonos diversas informaciones adicionales en relación

¹⁵¹ URFÉ, Odilio. “Presencia africana en la música y la danza cubanas”. En: *La Jiribilla (revista de cultura cubana)* n° 379, año VI. La Habana : [La Jiribilla] [9 al 15 de AGOSTO], 2008. <<http://www.lajiribilla.cu/>> [18-XI-2009, 11:26].

a los orígenes etnoculturales africanos de los textos sobre temas zoomorfos o simplemente folclóricos afrocubanos para los no zoomorfos.

A continuación citare las primeras líneas de la biografía que hace Marta Rodríguez Cuervo sobre Leo Brouwer, con el fin de relacionar a Ernesto Lecuona, anteriormente citado con los orígenes de la obra que nos ocupa:

[...] Sus primeros años de vida transcurren en un ambiente de músicos; su madre, actuó como solista junto a su tío-abuelo Ernesto Lecuona; mientras que su padre, de origen franco-holandés, muy aficionado y hábil en el manejo de la guitarra, llegó a interpretar obras de los clásicos¹⁵².

RODRÍGUEZ CUERVO, Marta.

Aquí podemos observar que Ernesto Lecuona era el tío-abuelo de Leo Brouwer, y que su madre actuó junto a él, de estas informaciones podemos suponer, que para Leo, la melodía del *Quítate de la Acera*, formó parte de su patrimonio musical familiar desde su más temprana edad.

Por otra parte, Eugenio Cuevas nos cuenta:

[...] Los carnavales de Santiago de Cuba fueron inolvidables, donde el pueblo se hermanaba y disfrutaban todas las clases sociales. La única meta era divertirse y de gozar de aquellos momentos que jamás ningún santiaguero olvidará. Era aquel Santiago de Cuba donde la vida se deslizaba placentera y aún conservaban sus chistes como un bálsamo refrescante al diario vivir. Era la época sana donde los estudiantes gritaban sus cheers en los eventos deportivos, estimulando al club de su preferencia, como aquellos que decían los estudiantes de la Normal de Santiago de Cuba en contra de los del Instituto de Santiago de Cuba.

¡Huevo! ¡Leche! ¡Mantequilla!

A los que respondían los del Instituto de Santiago de Cuba.

¹⁵² RODRÍGUEZ CUERVO, M. *Tendencias de lo nacional en la creación instrumental ... Op.cit.* p. 251.

Quítate de la acera, /corre que te tumbo. /Ahí viene el Instituto arrollando a todo el mundo.

Pero una madrugada trágica, el diablo, disfrazado de rey momo, ensangrentó aquella bella madrugada, cuajada de estrellas, aprovechando el bullicio de un pueblo sano que se divertía, atacó el Cuartel Moncada del ejército causando la muerte de varios de sus miembros y sembrando el terror y el desconcierto en el pueblo que estupefacto vio interrumpida su fiesta. Fue como el preludio de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis sobre la nación cubana. Ese 26 de Julio de 1953 fue el inicio de la destrucción de una República, la cual marchaba por los senderos luminosos del progreso del continente americano¹⁵³.

CUEVAS, Eugenio.

Este artículo, evidentemente anti-revolucionario nos presenta al *Quítate de la acera* nuevamente ligado a los carnavales pero esta vez, reutilizado con un objetivo estimulante deportivo. Remplazando “Los Pílongos” por “el instituto”. Es interesante marcar, que la precisión de la fecha de 1953 aparte de marcar un hito importante de la historia de Cuba; Presenta para nuestro trabajo un especial interés, puesto que nos muestra que en la época en que Leo Brouwer era adolescente, esta melodía se cantaba y formaba parte de la actualidad de la cultura popular de los años cincuenta.

Desde una óptica completamente diferente, el artículo “Una madrugada de febrero” de Carlos María Gutiérrez, publicado en la página web creada en homenaje a los 80 años del nacimiento del Che Guevara y evidentemente pro-revolucionaria, nos presenta otra utilización de la cantinela del *Quítate de la Acera*:

En 1958, había un son en los labios de los guerrilleros de la Sierra Maestra: **“Quítate de la acera / mira que te tumbo / que aquí viene el Che Guevara / acabando con el mundo”**. Muerto o vivo, el Che Guevara viene acabando con el mundo¹⁵⁴.

GUTIERREZ, Carlos María.

¹⁵³ CUEVAS, Eugenio. “así era Cuba, mi hija (xxvii)”, En: [el periódico Cubano] *Libre* del miércoles, 12 de abril de 2006 . p. 25. <www.libreonline.com/PDF/April/04-12-06/04-12-06%20Pags%2022-38.pdf> [10-01-2010, 10:49].

Es interesante remarcar en este artículo la precisión de la fecha de 1958, ya que Brouwer data su partitura de la *Danza Característica* como compuesta en 1957.

Por último transcribiremos un fragmento grabación del grupo Pop latino, *Garibaldi*. Quienes en su disco “Gritos de Guerra, Gritos de Amor”, hacen un remix de varias canciones entre las cuales utilizan el tema *Quítate de la Acera* para auto promocionarse.

Quítate de la acera / que mira que te tumbo / que aquí viene el
Garibaldi / arrollando a todo el mundo¹⁵⁵

GRUPO GARIBALDI

Este ejemplo que hemos citado fue grabado en el año 1993 y nos presenta la continuación en el tiempo de la utilización de este tema con los más diversos fines. Asimismo hemos decidido transcribir este documento sonoro¹⁵⁶ en la figura que se presenta a continuación, para que el lector del presente trabajo pueda fácilmente identificar, la citación que hace Leo Brouwer de esta melodía.



Fig. 9. Ejemplo Musical. D.C. El “Quítate de la acera” en 1993

En este fragmento musical, observamos que es posible reemplazar fácilmente la palabra “Ga-ri-bal-di” por “Che Gue-va-ra” o por “Ins-ti-tu-to” o bien por “Los Pi-lon-gos” puesto que todas estas poseen cuatro sílabas, así como “a-rro-llan-do” por “a-ca-ban-do”. Esto nos da un indicio de que este pequeño canto popular, parece no ha sufrido grandes variaciones en su estructura, a lo largo del tiempo.

¹⁵⁴ GUTIERREZ, Carlos María. “Una madrugada de febrero”. En: [página web] *Che. Aniversario 80 de su nacimiento. Testimonios*. <<http://www.che80.co.cu/testimonios.html#16>> [03-I-2010, 16:34].

¹⁵⁵ GRUPO GARIBALDI. [Varios intérpretes], “Congaribaldi Mix: Obertura Congaribaldi / Mirala / Vamos Pa’ La Conga / Entren Que Caben Tres / Quítate El Zapato / La Chambelona / Carnaval Del Oriente / Quítate De La Acera / Amalia Batista / La Tia Vinagre / Carnaval Del Oriente / Vamos Pa’ La Conga” En: *Garibaldi - Gritos de guerra, gritos de amor*. [CD] RD 2994. [Venezuela]: Rodven Discos, 1993. [Pista n° 7 fragmento a partir de 3’55” hasta 4’11”].

¹⁵⁶ *Idem*.

2.5. Resumen del capítulo

A partir de los diferentes textos presentados, observamos que esta *Danza Característica (para el “Quítate de la Acera”)*, además de hacer referencia al vacunado de la rumba *guguanco* como ya hemos explicado, presenta en su subtítulo y a través de una explícita cita musical, una clara referencia al popular tema Cubano del *Quítate de la acera*. Esto se ve claramente en los compases 19 y 20 de la partitura publicada por Schott¹⁵⁷. Donde a su vez se observa una pequeña permutación de ritmos en el primer compás así como en la parte lenta de la misma, en los compases 54 a 57, donde la cabeza del tema es presentado en aumentación y con una mayor coincidencia con el texto.

Para clarificar lo anteriormente dicho, presentaremos los compases 19 a 22 de la *Danza Característica* y a continuación aplicaremos el texto del *Quítate de la acera* sobre los compases 54 a 57.

The image displays two musical staves. The top staff, measures 19-22, is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features complex rhythmic patterns with triplets and accents. Annotations include 'rasg.' (rascado) above measures 19 and 21, 'pesante' above measure 22, and 'sfz' (sforzando) below measures 20 and 22. The bottom staff, measures 54-57, is also in treble clef with a key signature of one sharp. It begins with a tempo change 'Poco meno' and an 'Arm[onicos]' section indicated by a dashed line. The music includes triplets and is marked 'pp' (pianissimo) and 'sempre legato'. The lyrics 'Quí - ta - te de la.a ce - ra que (mi - ra que te)' are written below the staff. The final measure is marked 'p dolce' (piano dolce) and 'Arm.' with a dashed line.

Fig. 10. Ejemplo Musical. El “Quítate de la acera”

¹⁵⁷ BROUWER, L. *Danza Característica: para el “Quítate de la Acera”... Op. cit.*

Para tener una visión global de todos los lugares de la obra donde este motivo está presente véase el fragmento del análisis paradigmático integral de la “Fig. 25. Ejemplo Musical. Análisis paradigmático integral Ub” en la página 123 del análisis del material inmanente a la partitura.

Volviendo a nuestras conclusiones, hemos observado que esta melodía existe desde la época de la colonia y que ha acompañado la evolución de la historia desde las más diversas manifestaciones populares, modificándose a veces para protestar contra un régimen, o simplemente como canto estimulante de un grupo en marcha hacia un fin.

Teniendo en cuenta el contexto pre-revolucionario de la Cuba de 1956 -1957 así como el carácter estimulante de la obra, es muy probable que el joven Leo haya escuchado o cantado al *Quítate de la Acera*, en múltiples versiones, desde el seno familiar, dentro de los carnavales, o dentro de otros contextos.

La coincidencia de la de fechas en relación a la cantinela de apoyo al Che, hace pensar que esta obra tiene una connotación revolucionaria. Pero más allá de las suposiciones, esta claro que esta obra hace referencia a una melodía muy enraizada en la cultura popular cubana.

La ventaja de citar de manera instrumental un fragmento del tema de esta melodía, es que permite a cada auditor imaginar su texto, y darle la connotación subjetiva que para él tendrá (revolucionaria, de carnaval u otra). Esto es un claro ejemplo, del proceso estésico en la música, en el cual el auditor tiene un rol activo, a través de la percepción de una obra.

Lo anteriormente explicado jugó seguramente un rol importante, en la popularidad que tuvo y tiene esta composición de Brouwer en Cuba.

Es importante remarcar que Brouwer en la *Danza Característica* no hace una transcripción de la canción *Quítate de la acera*. Sino que elabora y construye una obra propia, tomando como motivo o célula de base, la citación de los dos compases principales de esta música como más adelante verificaremos a través de nuestro análisis musical de la partitura.

Observamos también que Brouwer lleva elementos de la música popular y de origen afrocubano a un contexto académico. Este mismo fenómeno está presente con anterioridad en Cuba, por ej.: en las piezas rítmicas números 5 y 6 para percusión (1930) de Amadeo Roldan. Resulta interesante comentar que Brouwer años más tarde participa del camino inverso, cuando siendo el creador y director del GESI (Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica) participa en lo que fue el germen de la nueva trova cubana¹⁵⁸, enriqueciendo así el lenguaje popular urbano de Cuba con elementos provenientes, de su pensamiento artístico académico.

Como complemento a lo anteriormente explicado transcribimos lo que escribe Isabelle Hernández, musicóloga y actual (en 2017) compañera de Leo Brouwer. Quien con la óptica de la distancia nos describe unas características generales que confirma con continuidad en el tiempo lo que ya se estaba gestando en este primer periodo.

Con un catálogo que excede las doscientas ochenta obras -incluyendo su producción para el cine- Brouwer se muestra con permanente necesidad de expresión y renovación consustancial, con un pronunciado proceso interno transculturado, en donde se reinsertan las músicas del pasado europeas y americanas, la contemporaneidad, el postmodernismo y las tradiciones folklóricas y populares. Para él estas tradiciones son fuente viva, porque vivas están¹⁵⁹.

HERNÁNDEZ, Isabelle.

Para finalizar y concluir este capítulo podemos decir que este análisis de la *Danza Característica* de 1957 en relación a la rumba y al *Quítate de la acera*, nos ha abierto una puerta hacia el conocimiento del antecedente histórico de esta obra, presentándonos una información poética fundamental para la comprensión de la estrecha relación entre la música del compositor Leo Brouwer en esta época, con la música popular, la música afrocubana y la música mestiza cubana.

¹⁵⁸ MORENO CALDERON, Juan Miguel. “Leo Brouwer adelantado de la contemporaneidad” *Op.cit.* pp. 36 - 37.

¹⁵⁹ HERNÁNDEZ, I. “Del rito al mito en la música de Leo Brouwer” *Op.cit.* p. 74.

CAPÍTULO III. Análisis musical de la partitura de la *Danza Característica*

En primer lugar, y antes de comenzar la lectura de este análisis, proponemos realizar una lectura completa de la partitura de la *Danza Característica* así como una lectura rápida del análisis paradigmático integral, ambos adjuntos en el anexo. Es importante remarcar que en esta obra Brouwer propone una *scordatura*, llevando la sexta cuerda a la nota *Re*. Esto cambia las resonancias y los armónicos que se producen por simpatía en el instrumento, haciendo del centro o eje grave natural del instrumento la nota *Re* un tono por debajo de la nota *Mi* correspondiente a la afinación habitual del instrumento.

3.1. Forma y estructura

Ya desde la primera lectura de la partitura dividimos el total en 3 grandes secciones, dejando para más adelante una lectura detallada del análisis paradigmático integral. Esta división o primer grado de subdivisión de la obra, siguiendo el sistema de jerarquías en las estructuras descrito por Ruwet y reelaborado por Nattiez¹⁶⁰, se justifica atendiendo a los motivos siguientes: Se evidencian 2 movimientos metronómicos diferentes con una repetición del primero, así como 2 caracteres diferentes y contrastantes, los cuales están unidos a los movimientos metronómicos antes mencionados. Cada una de estas secciones tienen un valor rítmico preponderante (VRP) completamente diferente, en la primera predominan las semicorcheas y en la segunda las negras. En consecuencia a la primera sección **Allegro - rítmico** la llamaremos **A** en contrastante a la segunda sección **poco meno - sempre legato, dolce** a la que llamaremos **B**, a la tercera sección **Allegro - rítmico** la llamaremos **A'** ya que es una reexposición casi textual de la primera parte de **A** con solo cuatro compases modificados hacia el final a modo de coda de la obra. Esta clara subdivisión en tres partes coincide con el comentario de Isabelle Hernández, ya que en su texto “Del rito al mito en la música de Leo Brouwer¹⁶¹” nos describe a la Danza Característica como una forma tripartita.

¹⁶⁰ NATTIEZ, J.- J. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Op. cit. pp. 257 - 278.

¹⁶¹ HERNÁNDEZ, I. “Del rito al mito en la música de Leo Brouwer”. Op. cit. p. 76.

Para el segundo grado de subdivisión de **A** describimos **a1** y **a2** estas secciones se distinguen entre si por la primera poseer un eje *Sol* y la segunda dos ejes *Re* y *Mi* así como por estar separadas por una gran pausa de un compás de $\frac{1}{4}$, el cual consideraremos como un signo de puntuación, a modo de -punto y coma- musical, de la sección **a1**. A la sección **B** la podemos subdividir en dos partes contrastantes la primera **poco meno** a la que llamaremos **b** propiamente y la siguiente en *accel.* a la que llamaremos **punte** ya que es una transición que cumple una función de puente, uniendo a través del acelerando progresivo la sección **b** (más lenta) con la reexposición **A'** (a tempo primo).

Para el tercer grado de subdivisión tenemos en cuenta en **a1**, **a2** y **a2'** la reiteración de los primeros cuatro compases de la obra, ya que estos cuatro compases en cada reaparición son la cabeza del elemento al que llamaremos a_n . Estos cuatro compases se repite con pequeñas variaciones de acentuación, dinámica o altura, cuatro veces en **A** y tres en **A'** y cumplen una función unificadora de las diferentes yuxtaposiciones que los suceden en cada caso. Ante la brevedad del elemento **b** nos vemos obligados a seguir una subdivisión más parecida a una subdivisión de cuarto grado que de tercero; en consecuencia y teniendo en cuenta una subdivisión por frases melódicas del elemento **b** podemos establecer b_1 , b_2 y b_1' respectivamente, estando cada una de estas presentada sobre un eje sonoro o simplemente una altura diferente dada la brevedad de estas micro subsecciones.

Para nuestro estudio inmanente de la forma de la obra también tendremos en cuenta que Leo Brouwer, nos habla de la composición modular y de la sección áurea en la “música para cuerdas, percusión y celesta” de Bartok, en el libro *Gajes del oficio*¹⁶², en consecuencia si él trata este tema, nos parece lógico incluir un análisis que intente dilucidar si este tipo de lógica está presente en la construcción de la *Danza Característica*.

Para resumir y clarificar con números de compás lo anteriormente dicho presentamos el siguiente cuadro descriptivo de la estructura, que nos ayudara a comprender algunas relaciones entre las partes.

¹⁶² BROUWER, L. *Gajes del oficio*. Op. cit. pp. 43 - 55.

3.1.1. Cuadro descriptivo de la estructura de la obra

Secciones	A					B					A'							
Movimiento	Allegro (♩ = 116 - 120)					Poco meno					Allegro (♩ = 116 - 120)							
Valor Rítmico Preponderante	♩					♩					♩							
Subsecciones	a1		a2			a2			b		Puente		a1		a2'			
	a ₁	a ₂	A ₃ + ½.a ₁			a ₃ '			b ₁	b ₂	b ₁ '	a ₁		a ₂	½.a ₃	coda		
Ejes sonoros	Sol		Re			Mi			Mib	Do	Lab	Sol		Re				
Relaciones funcionales	I		V			VI			Vlb	IV	II nap	V		V				
Unidades de análisis	Ua1	Ua2	Ua3			Ua4			UB			Ua1	Ua2		Ua3'			
Compases (cc.)	1-10	11-23	24	25-40			41-53			54-57	58-63	64-67	68-69	1-10	11-23	24	70-77	78-81
Métrica	2/4		1/4			2/4			2/4			2/4		1/4		2/4		
Cantidad de cc. de cada sección	10	13 + 1		16			13 + ♩			4	6	4	2	10	13 + 1		8	4
	24		29 + ♩						14			2		24		12		
¿Sección áurea?	53 + ♩					16					36							
	65 + ♩					40												
	105 x 0.618 = 64,89																	

Fig. 11. Cuadro descriptivo de la estructura de la *Danza Característica*

En este cuadro además de los elementos anteriormente explicados hemos incorporado una primera presentación de las relaciones funcionales entre los diferentes ejes¹⁶³, así como la referencia a las unidades de análisis que hemos establecido, para el análisis detallado de cada sección. Esto último lo hemos hecho para poder utilizar este cuadro como un mapa o esquema de referencia de los diferentes niveles, dentro de nuestro análisis del material inmanente de la partitura.

3.1.2. Análisis del cuadro

Si observamos los extremos superior e inferior de este cuadro, veremos la macro forma tripartita reexpositiva (**ABA'**) anteriormente enunciada, donde sus partes se encuentran proporcionadas aproximadamente según la sección áurea. Ya que al multiplicar los 105 compases de la totalidad de la obra, por el número de oro o proporción áurea de la serie de Fibonacci (0,618) obtenemos la cantidad de compases correspondientes a la suma de la sección **A** más la casi totalidad de **b**. Dicho de otra manera el puente cromático con nota pedal sobre el eje de Re, que nos lleva a la reexposición y final de la obra, comienza aproximadamente al 61,8% del total de la obra, coincidiendo de manera aproximada con la sección áurea de la pieza.

Si quisiéramos hacer coincidir de manera precisa la sección áurea con una de nuestras secciones de análisis, podríamos tener en cuenta un número de compases suplementarios de manera de cubrir el cambio de tempo del **Poco meno** así como los calderones, ya que en la música la proporción áurea es una proporción temporal y no únicamente matemática en relación a la cantidad de números de compás. Si hiciéramos esto podríamos conseguir ver que el puente cromático, o tal vez que mismo la reexposición comienza en el punto exacto de la proporción o sección áurea de la pieza, pero como Brouwer no indico un tempo exacto para el **Poco meno**, cualquier cálculo de este tipo sería una manipulación subjetiva de la información, en busca de un resultado específico. En consecuencia preferimos decir, que el punto exacto

¹⁶³ Comprendemos como ejes sonoros a las notas recurrentes generalmente en el registro grave que producen una impresión de reposo o de centro en el sistema melódico establecido por el compositor.

donde se producirá o establecerá la sección áurea de esta obra dependerá principalmente del Tempo que elija el intérprete para el **Poco meno**. Con lo cual nos limitamos a reafirmar lo anteriormente dicho a través de nuestra aproximación.

Si ahora observamos el interior del cuadro vemos que:

- La primera sección **A** esta constituida por $\|a1|a2\|$ dentro de las cuales la subsección a_1 es la generadora de las otras a_n . De esta primera sección **A** se reexpone textualmente la parte **a1** en su totalidad a través de un *D.C. al segno* al cual se le yuxtapone **a2'** compuesto por a_3 con sus últimos cuatro compases transformados en coda. [es por esto que en el cuadro se observa: $\frac{1}{2}.a_3 + coda$.] Generándose de esta manera la tercera sección **A'**.
- La Segunda sección **B** está compuesta a su vez de una pequeñísima micro estructura tripartita ($b_1 b_2 b_1'$) y de un puente cromático yuxtapuesto, construido sobre un nota pedal de dominante, que nos lleva hacia el eje Sol original de **A**.

También vemos que las relaciones funcionales entre los principales ejes sonoros de las subsecciones siguen una lógica de tensión y reposo correspondiente a un pensamiento armónico funcional, mismo si la construcción armónica y melódica que utiliza el compositor no corresponde todo el tiempo a un pensamiento armónico funcional.

Con anterioridad a esta obra de Leo Brouwer ya observamos composiciones donde las relaciones entre los ejes sonoros son tratadas de manera funcional, independientemente de un encadenamiento de acordes o melodías que no sigan esta misma lógica. Para dar un ejemplo podemos nombrar la obra para piano solo “Voiles¹⁶⁴” donde Debussy trabaja las relaciones entre los ejes sonoros de manera funcional, simultáneamente a un tratamiento melódico y armónico regido principalmente por movimientos paralelos dentro de la escala por tonos enteros y la escala pentáfona.

¹⁶⁴ DEBUSSY, Claude. “Préludes” [Libro 2], En. *Oeuvres complètes de Claude Debussy*, ser. 1, vol. 5. Paris: Durand, 1985.

En efecto en la entrevista “A Close Encounter with Leo Brouwer¹⁶⁵” que le hace Rodolfo Betancourt, Leo Brouwer nos comenta:

L.B.: [...] My harmonic language is based in the extensive use of the sound spectrum in the same way as Ravel, Debussy or Charles Koechlin¹⁶⁶.

[L.B.: (...) Mi lenguaje armonico esta basado en el uso extensivo del espectro sonoro, de una manera equivalente a la de Ravel, Debussy o Charles Koechlin].

[Leo Brouwer]. BETANCOURT, Rodolfo.

Si bien en este comentario el compositor no nos habla de la manera en que trata las relaciones entre los diferentes espectros sonoros, el mismo, sí nos sirve, para ver que Leo Brouwer conoce muy bien la música de Debussy, y en consecuencia podemos deducir que esta es una influencia en sus composiciones. Lo que faltaría saber, es si esta influencia ya estaba presente en esta obra de juventud.

Para intentar averiguar esto, nos apoyaremos en la conversación que tuvimos la oportunidad de grabar junto al compositor en noviembre del 2009 y que hemos transcrito en su totalidad dentro del anexo del presente trabajo, en la sección “A.1. Conversaciones con Leo Brouwer – (Por Martín Fernando Ackerman)”. En la misma el maestro nos cuenta:

Además, desde una visión crítica: yo me inicié en la música con la guitarra y entonces yo oía mucha música, orquestal de cámara y de piano; mucha música. Todas las noche, y siempre que tenia una posibilidad de tiempo. Cada vez que iba a hacer algunos trabajos. [en esta época] yo era talador de árboles, a los once años, y siempre había una pausa cuando yo esperaba a la gente que me pagaba y en ese momento ponía mi radio.

¹⁶⁵ BETANCOURT, Rodolfo. “A Close Encounter with Leo Brouwer”. En: *Guitar Review* #113. New York : [Guitar Review], verano de 1998. [no hemos tenido acceso a la revista en papel y falta el número de página del artículo dentro de la revista]. <<http://www.musicweb-international.com/brouwer/rodolfo.htm>> [05-I-2010, 14:06].

¹⁶⁶ BETANCOURT, Rodolfo. “A Close Encounter with Leo Brouwer”. *Op.cit.*, p. 4.

Siempre que podía ponía mi Radio Clásica en La Habana y la oía, mucho, mucho, mucho¹⁶⁷.

[Leo Brouwer]. ACKERMAN, Martín Fernando.

Este texto nos permite ver que desde una edad muy temprana, el joven Brouwer estaba a la escucha de todo, saciando esa sed auditiva de la que ya hemos hablado.

No podemos saber exactamente cuáles fueron las obras escuchadas en “su” Radio Clásica en La Habana, esta radio que guarda entrañable en su recuerdo. Tal vez él haya escuchado algunas obras de Debussy o de Ravel o tal vez de Charles Koechlin, no lo sabemos con exactitud pero si podemos suponer, que todas las obras escuchadas influenciaron, o participaron de algún modo, tal vez inconsciente, en su proceso creativo de este primer periodo y posterior.

¹⁶⁷ Véase: “A.1. Conversaciones con Leo Brouwer – (Por Martín Fernando Ackerman)” en la sección Anexo de este trabajo.

3.2. Análisis detallado de la sección A (Allegro)

3.2.1. Unidad de análisis Ua1






Sección	A				
Movimiento	Allegro (♩ = 116 - 120)				
Valor Rítmico Preponderante					
Subsecciones	a1			a2	
	a1	a2		a3 + 1/2.a1	a3'
Ejes sonoros	Sol			Re	Mi
Relaciones funcionales	I			V	VI
Unidades de análisis	Ua1	Ua2		Ua3	Ua4
Compases (cc.)	1-10	11-23	24	25-40	41-53
Métrica	2/4		1/4	2/4	
Cantidad de cc. de cada sección	10	13 + 1		16	13 + 
	24			29 + 	
	53 + 				

Fig. 12. Cuadro contextual. D.C. Unidad de análisis Ua1

Allegro ($\text{♩} = 116 - 120$)



_____ elem. 1 _____ elemento 1' x 3 _____ elemento 2 _____ ídem elem. 2 _____ elem. 3 _____ elem. 3' _____

_____ Gm (9b y 9) _____ (Dm 7 b9) _____ D57b9b13 _____

_____ subunidad 1 _____ subunidad 2 _____ subunidad 3 _____

Fig. 13. Ejemplo Musical. D.C. Unidad de análisis Ua1

A lo largo de este trabajo utilizaremos el término elemento (elem. o bien el.), no como partícula mínima, sino como objeto sonoro de mayor o menor dimensión, que se define a sí mismo a través de su repetición o bien diferenciación y contraste con los otros. Estos elementos son los que surgen del análisis paradigmático integral que se adjunta en el anexo.

Constructivamente esta primera subsección a_1 , presenta 3 subunidades yuxtapuestas, cada una de ellas posee elementos repetidos y en disminución. Si consideramos a la primera subunidad 1 como un único elemento podemos decir que a partir de este cada nuevo elemento posee una proporción de $\frac{1}{2}$ del anterior repitiéndose una vez. Véase que la subunidad 1 posee cuatro compases, el elemento 2 dos compases y el elemento 3 un compás.

Cada uno de estos elementos tiene en común un amplio y claro movimiento en su estructura de alturas, los dos primeros elementos presentan un movimiento ascendente y el último uno descendente estableciendo así un final de frase, este manejo del espacio sonoro es característico a lo largo de toda la obra.

Al interior del elemento 2 y del elemento 3 observamos dos partes contrastantes: una primera, más estática en relación a las alturas y una segunda con un gran movimiento ascendente en el elemento 2 y descendente en el elemento 3. Desde el punto de vista del ritmo también apreciamos un contraste entre las partes y notamos que Brouwer propone para la primera aparición del elemento 2 un *f* seguido de un *p* acentuando de esta manera el contraste ya mencionado.

En relación a los contrastes en la música de Brouwer, resulta de especial interés citar lo que nos cuenta el propio compositor en relación a estos:

L.B.: [...] the essence of compositional balance, a concept that is present in history: Movement, tension, with its consequent rest, relaxation.

This “law of opposing forces” -day-night, man-woman, ying-yang, time to love-time to hate – exists within all circumstances of making.

Palestrina said: if a section is moving the other is not and vice versa; if someone talks, the other listen¹⁶⁸.

[... la esencia del equilibrio compositivo, un concepto que está presente en la historia: movimiento, tensión, con su consiguiente descanso, relajación.

Esta "ley de fuerzas opuestas" (día-noche, hombre-mujer, yin-yang, amor-odio) existe dentro de todo proceso de creación. Como dijo Palestrina, si una parte se mueve, la otra no, y viceversa; si una persona habla, la otra escucha.]

[Leo Brouwer] BETANCOURT, Rodolfo.

Es interesante remarcar que estas ideas sobre los opuestos como base del equilibrio, forman, como hemos podido observar, parte del lenguaje de Brouwer desde su más temprana edad.

Volviendo a nuestro análisis, rítmicamente esta subsección a_1 posee una unidad establecida por el ritmo del *vacunado* que ya hemos explicado en el capítulo anterior y que es característico de la rumba *guguanco*. El mismo Brouwer, (como ya lo hemos podido observar en la “Fig. 8. Ejemplo Musical. Compases 5-6” de la página 88), describe a este de la siguiente manera: pam pam pam - tikitiki ti ti haciendo referencia al elemento 2 de esta sección.

Desde un punto de vista armónico, en primer lugar, notamos que Brouwer no establece una armadura de clave, sin embargo al proponer la *scordatura* de *Re* como ya se ha explicado, nos está dando un indicio para suponer que esta obra va a girar entorno a este eje. Si este es el caso podríamos decir que esta obra comienza en el ambiente del IV grado de este eje.

Desde otro punto de vista, si nos basamos en la percepción, desde un análisis estésico de la obra, como aun no hemos escuchado otra cosa, podemos sentir que este eje sonoro sobre

¹⁶⁸ BETANCOURT, Rodolfo. “A Close Encounter with Leo Brouwer”. *Op.cit.*, p. 2.

Sol es el centro principal de la obra y en este caso el eje de *Re* cumpliría una función de V grado de *Sol*. Fue basándonos en esta lógica que hemos establecido las principales relaciones funcionales en la “Fig. 4. Cuadro descriptivo de la estructura de la *Danza Característica*” de la página 100.

En todo caso, y más allá de las clasificaciones, observamos y escuchamos globalmente dos armonías Gmb9 y Dm7b9, a una distancia de cuarta descendente. Al acorde de Gmb9 se le superpone un *La becuadro* que podría cumplir una función de novena agregada, pero desde nuestro punto de vista, esta novena agregada, no es tal, puesto que como podremos observar en la próxima unidad de análisis Ua2, este *La* agregado pertenece o se incorpora, melódicamente al segundo elemento de dicha unidad. Simplemente lo que estamos presenciando aquí es una superposición de dos capas sonoras bien diferentes e independientes, la primera compuesta por el acorde Gmb9 tocado en un arpeggio y la segunda, compuesta por la nota *La becuadro* completamente ajena a la anterior armonía, pero superpuesta a la misma como anticipación del elemento 2 de la sección a₂. Es por este motivo que en el análisis paradigmático integral hemos separado a este *La becuadro* como un elemento independiente. (véase dentro del anexo, “A.3. Análisis paradigmático integral de la *Danza Característica*” en la página 299).

El análisis detallado de las estructuras armónicas de la obra será ampliado en la sección “3.6. Armonías, acordes, y otras construcciones verticales” donde las mismas serán tratadas en profundidad desde un punto de vista mecánico-instrumental.

3.2.2. Unidad de análisis Ua2

Sección	A				
Subsecciones	a1			a2	
	a1	a2		a3 + 1/2.a1	a3'
Ejes sonoros	Sol			Re	Mi
Relaciones funcionales	I			V	VI
Unidades de análisis	Ua1	Ua2		Ua3	Ua4
Compases (cc.)	1-10	11-23	24	25-40	41-53
Métrica	2/4		1/4	2/4	
Cantidad de cc. de cada sección	10	13 + 1		16	13 + ♪
	24			29 + ♪	
	53 + ♪				

Fig. 14. Cuadro contextual. D.C. Unidad de análisis Ua2



 Musical score for the first system of 'El vals de la luna'. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *f* and *dim.* The bass line has a steady eighth-note pattern. The system ends with a *f cant.* marking.

 elemento 1 (x 4)

 elemento 2 (x 4)

 subunidad 1

 subunidad 2

Fig. 15. Ejemplo Musical. Unidad de análisis Ua2

Constructivamente, y como en la unidad de análisis anterior Ua1, observamos en esta sección tres subunidades, siendo la primera de éstas casi idéntica al elemento 1' de la unidad de análisis anterior Ua1. La diferencia principal entre estos primeros elementos de estas dos unidades, está dada por la acentuación y la dinámica; con lo cual todo lo que ya hemos dicho sobre este elemento 1 en la subunidad anterior, es también válido para esta.

A continuación véase el siguiente fragmento del análisis paradigmático integral de esta unidad de análisis. En este, al leerlo de izquierda a derecha y pasando de línea en línea, deberíamos poder reencontrar todo el material sonoro de esta unidad de análisis.

Ua2

37 x3

46 dim.

55

64

73 p f

82 rasg. sfz

91 rasg. pesante sfz

elemento 1 (x 4) elemento 2 (x 4) elemento 3 (x 2)

Fig. 16. Ejemplo Musical. Análisis paradigmático integral de Ua2

En la figura anterior identificamos separadamente al *La becuadro* agudo, que en el elemento 1' de la unidad de análisis anterior Ua1, se independiza o distingue por aparecer como un sonido extranjero a la armonía de Gmb9. Aquí en esta segunda unidad de análisis Ua2, precisamente en la transición, entre la subunidad 1 y la subunidad 2 este *La becuadro* adquiere un carácter melódico como levare del elemento 2, como podemos observar claramente en la segunda línea del análisis paradigmático integral de la figura anterior.

En la subunidad 2 observamos por primera vez un motivo melódico solo, sin acompañamiento para el cual Brouwer da dos indicaciones *forte* y *cantabile*, a este motivo lo hemos denominado elemento 2. Este elemento 2 posee una clara estructura rítmica de *cinquillo*¹⁶⁹ cubano. Al mismo, Brouwer lo desarrolla a través de una serie de entradas canónicas o simplemente imitativas por yuxtaposición de este mismo elemento 2 a diferentes alturas. La lógica que rige, las diferentes alturas de las sucesivas entradas, corresponde a una argumentación por semitonos del intervalo de base. Nótese de 6M descendente (inversión de 3m) luego 3M ascendente y finalmente 4J. También observamos en la primera de estas entradas imitativas, posterior a la presentación del tema, un pequeño trabajo contrapuntístico, como esbozo de un principio de canon o fuga que no llega a concretarse.

En la subunidad 3 se presenta un tercer elemento que se repite una vez con una pequeña variación, estos elementos están compuestos por una serie de objetos sonoros verticales de mayor densidad armónica que los anteriores. De estas verticalidades se desprenden principalmente dos armonías paralelas, sobre la cual profundizaremos a continuación.

_____ elemento 3 (x 2) _____ Pausa _____

_____ subunidad 3 _____

Fig. 17. Ejemplo Musical. Subunidad 3 de Ua2

¹⁶⁹ HUSTON, John Bryan. “*The afro-cuban and the avant-garde: unification of style and gesture in the guitar music of Leo Brouwer*”. [Tesis doctoral]. Athens [Georgia, USA]: The University of Georgia, 2006. pp.52.

Como podemos apreciar los ritmos afrocubanos parecen estar presentes a lo largo de toda la pieza. De la conciencia que poseemos de esta influencia afrocubana en esta composición, podemos suponer que sobre esta melodía *La,La,Mi,Mi,Mi,La,Mi* del elemento 3 de esta unidad de análisis Ua2, Brouwer intenta imitar el sonido y el timbre (y no solamente el ritmo) de dos tambores con alturas diferentes. Dicha melodía, como podemos observar está compuesta sobre las notas *La* y *Mi* en intervalo de 4ª justa y que a su vez corresponde al texto del tema *Quítate de la acera*, motivo principal de esta obra. (Como ya se ha explicado en la página 95).

Teniendo en cuenta el texto de la entrevista de Rodolfo Betancourt¹⁷⁰, donde Brouwer nos comenta, que su lenguaje armónico se basa en el uso extensivo del espectro sonoro, podemos observar que ya en esta obra de juventud, esta lógica también estuvo presente en el ensanchamiento armónico de esta melodía.

Volviendo a la idea de la imitación de los sonidos de un instrumento de percusión (los cuales por defecto poseen un contenido armónico complejo), o simplemente de la búsqueda de un efecto rítmico y percusivo con la guitarra, podemos comprender el ensanchamiento del espectro armónico de esta simple melodía a través de la incorporación de las notas *Sol#* y *Mi* por debajo del *La*. Así como de las notas *La*, *Re#*, *Sol* y *Si*, por debajo del *Mi*. La novena menor y la cuarta justa así como la quinta aumentada resultante, son los intervalos característicos de ambos acordes, y que a su vez siguen un movimiento paralelo musical, así como mecánico-instrumental.

Es por lo anteriormente dicho, que hablamos de ensanchar el espectro armónico de la melodía, más que de una armonización de la misma, puesto que no nos encontramos dentro de una textura de melodía acompañada, y esta es otra de las razones por las cuales hemos podido hacer un análisis paradigmático integral conteniendo toda la información de la partitura y no únicamente la información lineal melódica.

¹⁷⁰ BETANCOURT, Rodolfo. "A Close Encounter with Leo Brouwer". *Op.cit.* p. 4.

También de estos movimientos armónicos paralelos se desprenden gestos mecánicos -instrumentales paralelos y viceversa, como ya lo hemos comentado y verificaremos más adelante en la sección “3.6. Armonías, acordes, y otras construcciones verticales”.

Continuando con esta idea, en la segunda repetición del elemento 3, cuando va a la octava grave utilizando los imaginarios tambores graves, podemos suponer que estos no poseen una afinación precisa, y con esta idea podríamos explicar porqué Brouwer decide utilizar las notas *Lab* y *Mib*. En lugar de *La* y *Mi* naturales. También aquí como en final de la Ua1 observamos como Brouwer genera un movimiento de alturas en dirección descendente para establecer un final de frase y de subsección.

El compás de silencio de 1/4 reafirma este final generando sorpresa y expectativa en el auditor, a través de un quiebre del movimiento constante de 2/4.

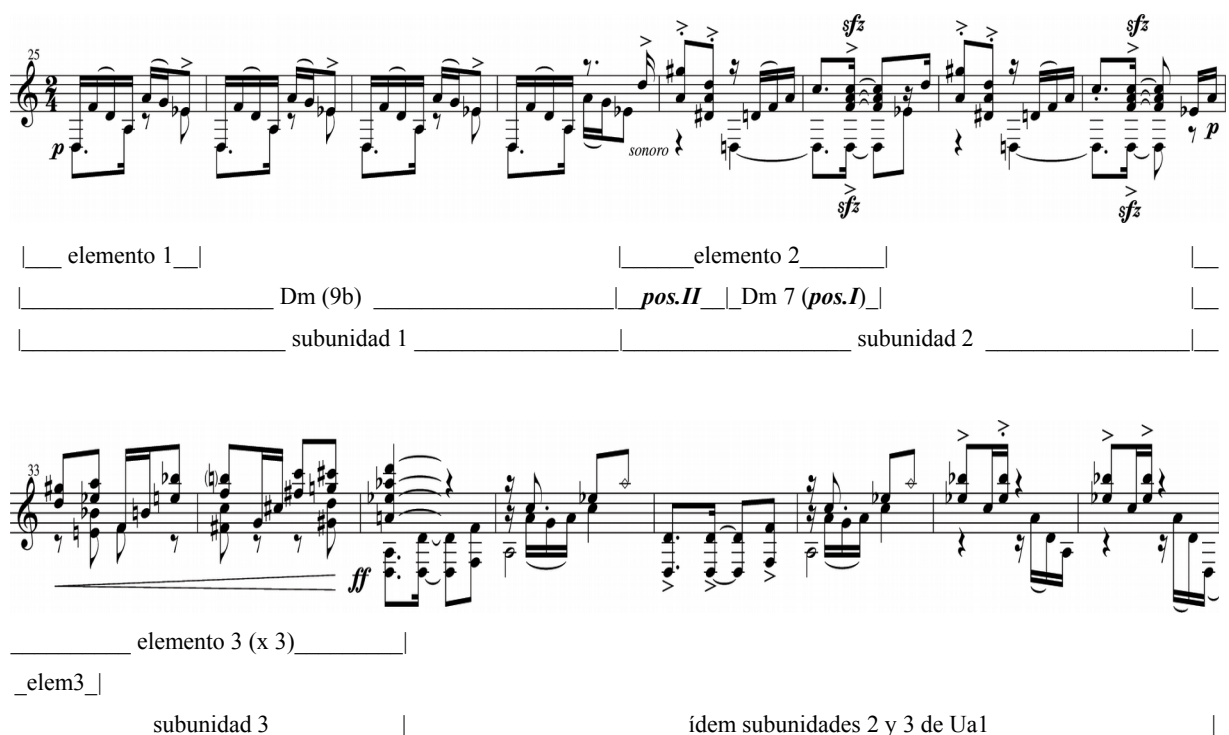
3.2.3. Unidad de análisis Ua3

Sección	A				
Subsecciones	a1			a2	
	a1	a2		a3 + 1/2.a1	a3'
Ejes sonoros	Sol			Re	Mi
Relaciones funcionales	I			V	VI
Unidades de análisis	Ua1	Ua1		Ua3	Ua4
Compases (cc.)	1-10	11-23	24	25-40	41-53
Métrica	2/4		1/4	2/4	
Cantidad de cc. de cada sección	10	13 + 1		16	13 + ♪
	24			29 + ♪	
	53 + ♪				

Fig. 18. Cuadro contextual. D.C. Unidad de análisis Ua3

A diferencia de las estructuras anteriores esta nos presenta 5 subunidades, sin embargo de estas 5 las 2 últimas son 2 subunidades ya escuchadas y analizadas en Ua1. Así que nos encontramos ante una estructura que presenta 3 subunidades, la primera común a las unidades de análisis anteriores y 2 subunidades nuevas más las 2 subunidades ya analizadas en Ua1.

Esta incisión de estos elementos ya escuchados puede comprenderse como un recurso que utiliza el compositor para dar una mayor coherencia y relación entre las partes. Es interesante remarcar que esta reiteración de elementos, aparece después de la tercera vez que se presenta la subunidad 1 seguida de materiales diversos. Esta lógica, entorno al número tres está presente en varias dimensiones dentro de la obra como ser la forma tripartita, las tres subunidades en cada subsección o bien como hemos podido observar, la reincorporación textual de materiales después de la tercera subsección a_3 . Es por esto que hemos descrito en el cuadro la Ua3 como $a_3 + \frac{1}{2}.a_1$.



The image displays a musical score for Unit of Analysis Ua3, consisting of two staves of music. The first staff begins at measure 25 and ends at measure 32. It features a piano (*p*) dynamic at the start, a *sonoro* marking, and a fortissimo (*sfz*) dynamic at the end. The second staff begins at measure 33 and ends at measure 40. It features a fortissimo (*ff*) dynamic at the start and a fortissimo (*sfz*) dynamic at the end. Below the first staff, there are three horizontal lines with labels: 'elemento 1' (measures 25-28), 'elemento 2' (measures 29-32), and 'subunidad 1' (measures 25-32). Below the second staff, there are three horizontal lines with labels: 'elemento 3 (x 3)' (measures 33-36), 'elem3' (measures 37-40), and 'subunidad 3' (measures 33-40). Additionally, there are labels for 'Dm (9b)' (measures 29-32), 'pos.II' (measures 33-36), and 'Dm 7 (pos.I)' (measures 37-40).

_____ elemento 1 _____

_____ elemento 2 _____

_____ Dm (9b) _____ pos.II _____ Dm 7 (pos.I) _____

_____ subunidad 1 _____ subunidad 2 _____

_____ elemento 3 (x 3) _____

_____ elem3 _____

_____ subunidad 3 _____ ídem subunidades 2 y 3 de Ua1 _____

Fig. 19. Ejemplo Musical. Unidad de análisis Ua3

La elemento 1 de esta Ua3, es un transporte cromático al eje de *Re* del elemento 1 de las unidades de análisis anteriores, las cual estaban sobre el eje de *Sol*, en esta subunidad el elemento 1 se presenta sin la nota aguda puesto que esta ya ha cumplido su función de levare de la melodía como hemos podido ver en la unidad de análisis anterior. Es interesantísimo observar como Brouwer reutiliza la lógica constructiva de la subsección anterior tomando la última nota *Mib* de este elemento 1, (la cual corresponde a la penúltima nota del mismo elemento 1 en las unidades anteriores) como nuevo levare del elemento 2 de esta Ua3. Finalmente, utilizando la misma lógica de análisis que para la unidad anterior, podemos ver que la nota *Mib* la cual cumple una función de 9ª *bemol* del acorde de Dm, en realidad es una simple anticipación o presentación de la primera nota del elemento 2 de esta misma sección.

En la subunidad 2 vemos como Brouwer nos presenta 2 objetos sonoros que a su vez son objetos gráficos posicionales opuestos y yuxtapuestos como podemos observar a continuación en la siguiente figura.

En esta figura las pequeñas grillas representan al diapasón de la guitarra y los puntos la distribución de los dedos sobre el mismo, así podemos apreciar con claridad, que efecto gráfico posicional produce cada grupo de sonidos.

pos. II pos. I pos. II pos. I

Dm7 Dm7

sonoro sfz sfz sfz

pos. II Dm 7 (pos. I)

Ua3.2.a Ua3.2.b ídem.

elemento 2

Fig. 20. Ejemplo Musical. Subunidad 2 de Ua3

Las cuatro notas *Mib*, *La*, *Re* y *Sol#* forman el diseño transversal del acorde al que llamaremos -acorde posicional II- (*pos.II*), o por el contrario, tal vez es este diseño o patrón de los dedos el que produce las cuatro notas anteriormente nombradas. Analizando las relaciones entre estas notas, observamos un acorde construido por una 5ªdisminuida (4ªaugmentada), 4ªjusta y 4ªaugmentada, el mismo Brouwer reescribe el acorde con *Re#* en la repetición del mismo en lugar de *Mib*.

Arcos Rodriguez en su interesante artículo sobre el nacionalismo objetivo en la Danza Característica¹⁷¹, realizada un análisis armónico donde describe este acorde como un acorde basado en la armonía cuártica, sin asociar al mismo a un origen mecánico instrumental. En efecto el trabajo de Arcos Rodríguez no tiene en cuenta al formante mecánico-instrumental dentro de su análisis basado en la teoría analítica schenkeriana.

Más allá del origen posicional o no, del acorde *pos.II*, proveniente de la mecánica-instrumental o de una búsqueda constructiva de un acorde atonal por cuartas, el mismo al ser incorporado dentro de este contexto proporciona a Brouwer, un elemento más, para el desarrollo de su lenguaje así como de una tonalidad ampliada.

Observamos claramente que el acorde *pos.II* es gráficamente opuesto al acorde *pos.I* (de *Dm7*). Podemos decir que gráficamente, y en consecuencia desde un punto de vista mecánico-instrumental el segundo acorde, es una retrogradación horizontal del primero y viceversa. Estos dos acordes son gráficamente inversos al mismo tiempo que sonoramente contrastantes puesto que el acorde *pos.I* construido por la superposición de terceras posee un contenido armónico principalmente consonante, mientras que el acorde *pos.II* construido por las superposición de cuartas (aumentadas y justa) posee un contenido armónico principalmente disonante. Esto corresponde también al concepto y aplicación de la ley de equilibrio, a través de los opuestos en la que Brouwer se basa, y que hemos citado anteriormente en nuestro trabajo.

¹⁷¹ ARCOS RODRÍGUEZ, Mauricio. "Nacionalismo objetivo en la danza característica de Leo Brouwer: un estudio analítico a través de las propuestas teóricas de Larue y Schenker". En: *Ricercare* [En línea]. [Medellín], 2014. <<http://dx.doi.org/10.17230/ricercare.2014.2.4>> [13-XI-2016, 09:15]. p. 103

Todo esto que acabamos de enunciar, es un claro indicio de que al origen de los acordes *pos.I* y *pos.II* Brouwer trabajó la composición de estos, elaborando al formante mecánico-instrumental. Restaría a saber, si esta elaboración fue una consecuencia de su relación lúdica con el instrumento, o si provienen de un desarrollo intelectual del formante mecánico-instrumental.

Haremos un pequeño paréntesis en el análisis para adjuntar un dato que puede resultar de especial interés y relevancia para dilucidar el origen de lo que acabamos de explicar. Jesús Gómez Cairo, en su artículo de julio del 2005 intitulado “Leo Brouwer: El artista, el pueblo, y el eslabón encontrado¹⁷²”, nos comenta:

Hace aproximadamente veinte años, en una conversación con Leo [Brouwer] que tuve la prudencia de anotar, él me decía: “Sí, la guitarra tiene preferencia; no lo puedo explicar, será la naturaleza sensorial del instrumento. Pienso que la guitarra como instrumento no es un arte abstracto. Es un instrumento en relación estrecha con un repertorio, con una historia. Es un medio unido a sus fines¹⁷³”

[...] Sus trazos son seguros y anonadantes porque surgen con la espontaneidad y la seguridad de aquello en lo que se cree a lo cual se le conoce; “no pruebo mi música, la escribo directamente”, me dice en la mencionada entrevista, y como apenado por lo rotundo de la afirmación la justifica de inmediato: “hay una ley económica fundamental en esto y es que antes no tenía dinero para comprar un piano. Después de las *Tres danzas concertantes* de 1958 ya escribía sin probar en la guitarra¹⁷⁴”.

[Leo Brouwer]. GÓMEZ CAIRO, Jesús.

Esta última frase de Leo Brouwer, “Después de las *Tres danzas concertantes* de 1958 ya escribía sin probar en la guitarra”, confirma de manera indirecta que en la época en que

¹⁷² GÓMEZ CAIRO, Jesús. “Leo Brouwer: El artista, el pueblo, y el eslabón encontrado”. En: *Nombres Propios de la Guitarra*. [vol. 4. Leo Brouwer]. Córdoba : de la Posada, 2006. pp. 10-24.

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 16-17.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 18-19.

compuso la *Danza Característica*, entre 1956 y 1957, lo hizo probando todavía en el instrumento, aplicando en el proceso de composición su concepción de la guitarra como un “*medio unido a sus fines*”.

Este contacto con el instrumento al momento de componer, del cual Brouwer después se desprende, nos presenta el origen de la elaboración del formante mecánico-instrumental, así como un posible origen del acorde *pos.II*, gráficamente retrogrado al acorde de *Dm7 pos.I*.

Antes de continuar nuestro análisis y de hablar de la subunidad 3 propongo observar este pequeño eje paradigmático integral de dicha unidad:



Fig. 21. Ejemplo Musical. Eje paradigmático integral de la subunidad 3 de Ua3

En esta figura observamos que la subunidad 3 está compuesta única y exclusivamente por el acorde *posicional II (pos.II)* presentado primero en arpeggio partido (al igual que en la “Fig. 20. Ejemplo Musical. Subunidad 2 de Ua3”) y luego este acorde arpegiado es transportado un semitono arriba y tocado plaqué. Esta pequeña célula, (formada por el acorde arpegiado más el mismo plaqué un semitono más arriba), se repite en una progresión cromática ascendente, produciéndose un desplazamiento de acentos, puesto que es un grupo de tres corcheas sobre una métrica de 2/4.

Es este desarrollo rítmico, junto con el contraste entre el acorde partido y plaqué así como la dinámica general de la frase de *P* a *ff* el que da un valor sonoro agregado, de creciente excitación, a este simple desplazamiento paralelo mecánico-instrumental.

Observamos que al final de esta subunidad 3 Brouwer repite el acorde *pos.II*, esta vez sobre un primer tiempo de compás en *ff* junto con las dos cuerdas más graves de la guitarra tocadas al aire (*Re* y *La*) y dando la impresión de haber llegado a un primer clímax. Sin embargo este objeto sonoro, que es el de mayor amplitud de registro hasta ahora presentado, aparece superpuesto con el principio del elemento siguiente (del cual proviene la nota *Re*), anulando de esta manera el efecto de reposo de una verdadera llegada al presentarnos un material ya escuchado, que oficiará de puente hacia una cuarta y última presentación de el elemento 1, que esta vez el compositor lo ubicara sobre el eje de *Mi*.

3.2.4. Unidad de análisis Ua4

Sección	A				
Subsecciones	a1			a2	
	a1	a2		a3+ 1/2.a1	a3'
Ejes sonoros	Sol			Re	Mi
Relaciones funcionales	I			V	VI
Unidades de análisis	Ua1	Ua1		Ua3	Ua4
Compases (cc.)	1-10	11-23	24	25-40	41-53
Métrica	2/4		1/4	2/4	
Cantidad de cc. de cada sección	10	13 + 1		16	13 + ♪
	24			29 + ♪	
	53 + ♪				

Fig. 22. Cuadro contextual. D.C. Unidad de análisis Ua4

_____ elemento 1 _____

_____ elemento 2 _____

_____ Em (9b) _____ pos.II _____ Em 7 (pos.I) _____ idem _____

_____ subunidad 1 - elemento 1 (x 4) _____ subunidad 2 - elemento 2 (x 2) _____

_____ elemento 3 (x 3) _____

_____ progresión cromática de pos.II. _____

_____ subunidad 3 _____ repetición del acorde en *tambora* _____

Fig. 23. Ejemplo Musical. Unidad de análisis Ua4

En esta última unidad que cierra la sección **A** observamos una reproducción casi idéntica de las tres primeras subunidades de Ua3. Diferenciándose éstas principalmente en la altura, puesto que aquí todo está transportado una segunda mayor arriba (sobre el eje *Mi* en lugar de *Re*).

Nótese que la última de las células del elemento 1 de esta Ua4 posee una modificación en su sexta nota siendo esta *Sol* en lugar de *La*, esta anomalía, que hemos puesto en valor en la figura anterior, responde exclusivamente a un motivo mecánico-instrumental puesto que la nota *Sol* es una nota que se produce al tocar la tercera cuerda “al aire” de la guitarra. Esta modificación permite al intérprete fácilmente cambiar completamente la posición de la mano para poder realizar el acorde *pos.II* del elemento 2.

Comparando estas dos últimas unidades de análisis, Ua3 y Ua4, observamos que el punto culminante o clímax que no llega a definirse en la primera, aquí en la Ua4 cobra su verdadero valor como tal, sobre la nota *Mi* aguda en el cc.51 con una dinámica *fff* a diferencia

de en la anterior sobre la nota *Re* en *ff*. En consecuencia observamos una progresión dinámica dirigida hacia este clímax, pasando a través del clímax sugerido y evitado que habíamos observado en la unidad de análisis Ua3.

También podemos notar que en este final de sección Brouwer propone una resonancia en tambora. A nuestro entender, este efecto como de tambor que se realiza percutiendo con los dedos de la mano derecha sobre las cuerdas, cerca del puente de la guitarra, cumple una doble función, por un lado reafirmar del clímax alcanzado, y por otro recordar al oyente las sonoridades de la rumba.

Es interesante destacar que Brouwer construye al elemento 3 de Ua3 y Ua4 así como el clímax de esta primera sección (y de la obra) basándose casi exclusivamente en los transportes mecánicos-instrumentales de los dos acordes posicionales anteriormente presentados.

3.3. Análisis detallado de la sección B (Poco meno)

3.3.1. Unidad de análisis Ub

Sección	B			
Movimiento	Poco meno			
Valor Rítmico Preponderante	♪			
subsecciones	b			Puente
	b ₁	b ₂	b ₁ '	
Ejes sonoros	<i>Mib</i>	<i>Do</i>	<i>Lab</i>	<i>Re</i>
Relaciones funcionales	VIb	IV	II nap	V
Unidades de análisis	Ub			
Compases (cc.)	54-57	58-63	64-67	68-69
Métrica	2/4			
Cantidad de cc. de cada sección	4	6	4	2
	14			2
	16			

Fig. 24. Cuadro contextual. D.C. Unidad de análisis Ub

Observamos en esta sección, **B** de la gran forma tripartita una pequeña forma que es a la vez tripartita, al interior de **b**. Y dentro de esta última pequeña forma, como en una estructura fractal, si observamos la subunidad 2 en la “Fig. 25. Ejemplo Musical. Análisis paradigmático integral Ub” presentada a continuación, veremos que esta, puede dividirse a la vez, en tres micro subunidades, siendo la central de ellas *La,La,La-Mi,Mi* el gen de esta obra que a su vez corresponde a la citación musical, instrumental del texto “Quítate de la ...” como ya hemos podido observar en la “Fig. 10. Ejemplo Musical. El “Quítate de la acera” ” de la página 95.



Fig. 26. Ejemplo Musical. Unidad de análisis Ub

Análisis paradigmático integral (fragmento)

Ua2
(elem. 3)
[cc.19-20]

subunidad 1

subunidad 2

subunidad 1'

Fig. 25. Ejemplo Musical. Análisis paradigmático integral Ub

En líneas generales, y como se puede apreciar claramente, en este fragmento del análisis paradigmático integral, nos encontramos con una sección construida sobre el elemento 3 de Ua2 (cc.19-20) o bien por el contrario, nos encontramos ante la sección que da origen al elemento anteriormente nombrado. Sin embargo el carácter rítmico y vivaz de la rumba y del tema original del *Quítate de la acera*, no lo encontramos en esta sección **B** (más lenta) y sí en la otra, con lo cual, solo podemos concluir que ambos temas están íntimamente relacionados, sin poder dar una clara prioridad de uno por sobre el otro, al origen de este trabajo compositivo.

Continuando con las líneas generales, esta sección (Poco meno) posee un gran contraste con la sección **A** dado principalmente por el cambio rítmico, de tempo, de registro y también de textura, la cual aquí presenta un pequeño trabajo contrapuntístico similar al que

hemos observado en la subunidad 2 (Allegro) de la segunda unidad de análisis Ua2. Este es otro ejemplo del manejo de los opuestos del que ya hemos hablado.

En la subunidad 1 observamos una melodía que como ya hemos dicho, hace una clara referencia a la línea melódica del elemento 3 de Ua2. Aquí, dentro de esta subunidad 1 la misma es presentada a través de un transporte y aumentación de la anterior, pero variada rítmicamente. Esta variación rítmica está dada por la permutación del primer ritmo en lugar del segundo más una pequeña modificación o regularización de la segunda célula llevándola a un tresillo. Esta melodía se presenta con una densidad constante de dos sonidos, producida por un intervalo de 18ª mayor (3ª mayor sumado a una doble 8ª) y caracterizada por un timbre mixto de armónicos junto a sonidos naturales tocados *PP* de la voz inferior. A pesar de poseer el mismo origen, la melodía de la subunidad 1 presenta un gran contraste con el elemento 3 de Ua2 el cual tiene una densidad variable que pasa de tres, a cinco, a tres y finalmente a un sonido, así como una dinámica *f* y el doble de velocidad de la anterior.

En la subunidad 2 se observa un interesante juego con el espacio sonoro, puesto que la primera nota de esta aparece en el centro preciso del hueco o vacío producido por el intervalo de 18ª mayor de la subunidad 1 (la nota *Do* está a igual distancia, de las notas *Sib* y *Re*). Es interesante remarcar este manejo del espacio acústico, puesto que Brouwer, con este vacío, genera una expectativa en el oyente, para después satisfacerla.

Esta subunidad 2, presenta también, una construcción realizada por la yuxtaposición de motivos melódicos-rítmicos de características similares. Esto nos da la impresión de escuchar entradas canónicas o imitativas, sin embargo estas entradas en ningún momento generan un contrapunto desarrollado. Observamos que la melodía *LaLaLa-MiMi-(La)* del *Quítate de la acera* está aquí presentada en su altura original y es a su vez la melodía predominante de esta subunidad.

En la subunidad 1' observamos la melodía de la subunidad 1 transpuesta a *Mib* (como en el caso de “los tambores en registro grave” del elemento 2 de la Ua2. Aquí esta melodía se presenta sobre un pedal grave de *Mib* y un pedal agudo que desciende de una doble octava a una 7ªM sumado a una 8ª. Estos pedales parecen poseer únicamente un valor plástico, casi

pictórico sonoro o simplemente de relleno del espacio acústico. Esta subunidad 1' puede considerarse en contrastante a la subunidad anterior o como una conjunción de las ideas sonoras de las dos subunidades anteriores. Analizando desde un punto de vista plástico sonoro o más bien metafóricamente, podemos decir que la subunidad 1 colorea el registro medio-grave y agudísimo, que la subunidad 2 colorea el registro medio y va descendiendo poco a poco y que la subunidad 1' colorea los tres registros: grave medio y agudo con un mayor peso sobre el grave. Sintetizando: observamos, como dirección general, un desplazamiento a través de toda la sección del registro agudo al grave.

Observamos al final de esta sección un **punte** cromático compuesto por dos ideas, por un lado un pedal de *Re* (nota principal de la *scordatura* propuesta) y por otro una subida cromática que nos lleva desde el *Mib* al *Sol* del principio de la obra. Esto puede ser visto también como la iteración de un modelo en aumentación interválica. Hay otros 2 parámetros importantes a tener en cuenta: la dinámica y la velocidad. Brouwer propone un *crescendo* desde un *PP* y un *acelerando*, en el que la conjunción de estos dos parámetros con las dos ideas anteriores hacen de este un verdadero puente de unión entre la subsección **b**, **poco meno** y la reexposición de la primera sección **Allegro**.

3.4. Análisis detallado de la sección A' (Allegro)

3.4.1. Unidad de análisis Ua3'


Sección	A'				
Movimiento	Allegro (♩ = 116 - 120)				
Valor Rítmico Preponderante					
Subsecciones	a1 (reexposición textual)			a2'	
	a1	a2		½.a3	coda
Ejes sonoros	Sol			Re	
Relaciones funcionales	I			V	
Unidades de análisis	Ua1	Ua2		Ua3'	
Compases (cc.)	1-10	11-23	24	70-77	78-81
Métrica	2/4		1/4	2/4	
Cantidad de cc. de cada sección	10	13 + 1		8	4
	24			12	
	36				

Fig. 27. Cuadro contextual. D.C. Unidad de análisis Ua3'

De esta re-exposición variada A', analizaremos únicamente la sección a2' por ser el único material que aún no hemos analizado. Ya que la reexposición textual de la sección a1, está dada por un D.C. *al Segno*.

En la “Fig. 28. Ejemplo Musical. Unidad de análisis Ua3' ”, observamos que, en la unidad de análisis Ua3' correspondiente a sección a2', hay como en la mayor parte de las anteriores subsecciones, tres subunidades siendo las dos primera una reproducción idéntica de

las subunidades de Ua3 salvo por una pequeña diferencia en la articulación en el elemento 1 (aquí *staccato* y en Ua3 observamos acentos).

70 *ritmico*
p

subunidad 1

p sempre

subunidad 2

78 *sosten. poco rit. a tempo (humorístico)*
p *pp*

Dm7 Am7(b5)/Eb

subunidad 3 - coda

Fig. 28. Ejemplo Musical. Unidad de análisis Ua3'

Asimismo observamos una subunidad 3 a la cual podríamos también llamar subunidad 2' por su clara relación con la subunidad anterior, pero que por su función de *coda* y final de la obra hemos decidido identificarla de manera independiente. La misma esta construida sobre una variación de la célula Ua3.2.b. (véase “Fig. 20. Ejemplo Musical. Subunidad 2 de Ua3”) esta variación en altura, y por sobre todo en la duración de los acordes de llegada o conclusión de esta célula. Estas notas tenidas, generan para la percepción, una sensación de suspenso, la cual va a ser resuelta a través del típico movimiento de 4ª ascendente característico de la cadencia V-I. Este intervalo de 4ª ascendente en esta obra tiene un valor particular ya que es el intervalo característico de la melodía del *Quitate de la acera*, solamente que en esta melodía, el mismo aparece con un movimiento descendente en lugar de ascendente.

A lo largo de toda la obra y especialmente en este final Brouwer utiliza una técnica o concepto sugerente que consiste en la no presentación de lo que el oyente espera. Brouwer

genera con sus repeticiones, una estructura que parece poder predecirse, generando en el oyente la necesidad de escuchar lo que ya se ha escuchado. Y una vez que la estructura se hace predecible, Brouwer la modifica. En este final observamos el uso reiterado de esta técnica. Precisamente dos veces seguidas, la primera: al mantener en suspenso el acorde de Dm7 al final de la subunidad 2 y luego al cambiar al acorde de Am7(b5)/Eb después de la repetición del acorde de Dm7.

Vemos que la armonía de Am7(b5)/Eb genera una sensación de sorpresa y suspenso, puesto que en relación a lo que ya habíamos escuchado estamos esperando al acorde de Dm7. Sin embargo Brouwer juega nuevamente con nuestra percepción y nuestras costumbres auditivas puesto que al escuchar el *La-Mi* del final (*humorístico*) comprendemos que este acorde de Am7(b5)/Eb era un simple acorde de A7 enriquecido por algunas variantes o retardos no resueltos.

Es esto que acabamos de explicar, junto con el *cliche* del intervalo de 4ª ascendente (inversión del tema del *Quítate...*) en el agudo tocado en *pp*, lo que da a este final un tono *humorístico*.

3.5. Tratamiento de la línea y del material contrapuntístico

Observamos que a lo largo de toda la obra la superposición de líneas melódicas o el uso de material contrapuntístico complejo es mínimo, en contrapartida, Brouwer hace uso constante de la polifonía virtual. Siendo esta, tratada dentro de una escritura lineal o pseudomelódica en la que se perciben dos o más voces por la gran distancia interválica que existe entre algunas notas de la propia melodía, oficiándose así un efecto de bajo y melodía, o bajo melodía y relleno armónico. En el caso de la guitarra, que es un instrumento armónico, este tipo de escritura pseudomelódica, posee un gran interés, puesto que las notas se pueden mantener o dejar sonar creando una sonoridad de polifonía real a través de una escritura de polifonía virtual casi completamente lineal o monódica. (Véase por ejemplo el elemento 1 de alguna de las subsecciones de **A**).

También observamos en esta obra que Brouwer no realiza una conducción de voces de manera contrapuntística en el interior de los enlaces de acordes, puesto que ellos aparecen como objetos sonoros verticales independientes los unos de los otros, generalmente siguiendo movimientos paralelos o bien cumpliendo una función acústica de “engordar” al sonido de la melodía. Ampliaremos esta explicación en la sección “3.6. Armonías, acordes, y otras construcciones verticales”.

El tercer y último de los elementos pseudocontrapuntísticos que aparece en la obra lo observamos entre los compases 64 y 67 formado por un grupo de notas pedales. Que forman un tapiz de fondo para la melodía predominante de esta sección, como ya hemos dicho estos pedales tienen una función de relleno del espacio sonoro cubriendo el registro agudo y grave. A estos los hemos denominado materiales pseudocontrapuntístico y no contrapuntístico, puesto que desde nuestro punto de vista estos pedales cumplen más una función de relleno o de material agregado más que de líneas melódicas superpuestas.

Finalmente y simplificando, podemos decir que esta obra presenta casi únicamente elementos sonoros, “melódicos” o lineales, los cuales pueden ser “gordos” o “finos”, sobre un pequeño tapiz de pedales o en polifonía virtual.

3.6. Armonías, acordes, y otras construcciones verticales

Observemos el siguiente resumen comparativo de todos los objetos verticales del análisis paradigmático integral.

The image displays a musical score with ten staves, each representing a different vertical object (A-J) from an integral paradigmatic analysis. The staves are arranged in two groups of five. The first group (A-E) shows a sequence of notes with various articulations (accents, slurs, etc.). The second group (F-J) shows more complex chordal structures, including triads, dyads, and full chords, with some staves featuring dynamic markings like *p*, *f*, *sfz*, and *rasg.* (rasgueado). The staves are labeled with letters A through J in circles above them. The first staff (A) has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (B) has a bass clef and a key signature of one flat. The third staff (C) has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff (D) has a bass clef and a key signature of one flat. The fifth staff (E) has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff (F) has a treble clef and a key signature of one flat. The seventh staff (G) has a bass clef and a key signature of one flat. The eighth staff (H) has a treble clef and a key signature of one flat. The ninth staff (I) has a bass clef and a key signature of one flat. The tenth staff (J) has a treble clef and a key signature of one flat.

A C D B E F G H I J

[Gmb9 (pos.0)]

[Dmb9 (pos.0)]

[Emb9 (pos.0)]

ritmico

f *p*

[Dm7b9] [D357b9b13]

rasg. *sfz*

[pos.III (x7)]

continúa en la página siguiente ==>

==> continuación de la figura anterior.

The musical score consists of four staves. The first staff shows a melodic line with chords labeled *Dm7 (pos.I)* and *pos.II*, with dynamics *p* and *ff*. The second staff continues the melody with *pos.II*. The third staff shows a melodic line with chords labeled *Em7 (pos.I)* and *pos.II*, with dynamics *p* and *ff*. The fourth staff shows a melodic line with chords labeled *Dm7 (pos.I)* and *Am7b5/Eb*, with dynamics *p* and *pp*, and tempo markings *sosten.*, *poco rit.*, and *a tempo (humorístico)*.

Fig. 29. Ejemplo Musical. Resumen comparativo paradigmático integral.

Desde un punto de vista mecánico-instrumental podemos decir que casi toda la obra está construida sobre cuatro posiciones de acordes, a saber: *pos.0*, *pos.I*, *pos.II* y *pos.III*. De los cuales *pos.I* y *pos.II* son gráficamente inversos como ya hemos observado en la “Fig. 20. Ejemplo Musical. Subunidad 2 de Ua3” de la página 115.

El acorde *pos.0* es un acorde menor con 9ª bemol (*mb9*), como hemos podido apreciar en la sección “3.2.2. Unidad de análisis Ua2” de la página 109. Brouwer utiliza el acorde de *Gmb9* como tapiz de fondo para que el *La* agudo extraño a esta armonía quede en evidencia. Es por ello, así como por la ausencia de la misma en los transportes a *Dmb9* y *Emb9*, que en este análisis de las estructuras de los acordes, no consideraremos a esta nota como parte del acorde.

En relación a este acorde *pos.0* que es a la vez, el primer elemento de la obra, podemos decir que para este, Brouwer establece un patrón gráfico de los dedos apoyándose en una barra realizada en 5ª posición. A este patrón gráfico u objeto mecánico-instrumental a cual musicalmente en nuestro análisis lo hemos denominado elemento 1 de las diferentes unidades de la sección A, Brouwer lo repite en la subsección a₁, lo desplaza o transporta a la 2ª posición en a₃, y al espacio cero o sea con cuerdas al aire en la subsección a₃. Esta relación entre el transporte o desplazamiento mecánico-instrumental de un patrón gráfico junto a su consecuente transporte textual (cromático) de un patrón sonoro, es una de las características principales de esta obra.

Visto de otra manera, podemos decir que Brouwer decide hacer un transporte textual y no modal de su sistema de alturas, siguiendo una lógica posicional, proveniente de la elaboración del formante mecánico-instrumental.

Analizando al acorde *pos.III*, observamos que cuando el mismo, se presenta con una densidad de cinco sonidos, estos sonidos corresponden o provienen del rasgueado sobre las cuerdas al aire de la guitarra a excepción de la cuarta cuerda, donde la mano izquierda participa tocando la nota *Re#*. Su transporte será entonces una pequeña barra producida por el dedo índice de la mano izquierda más la participación del mayor (dedo 2 según terminología guitarrística) de la misma mano que producirá la nota equivalente al *Re#* en el transporte. En la partitura publicada de la obra, es exactamente esta digitación, la que el compositor propone, verificando de esta manera, el origen posicional del desarrollo a través del transporte del mismo.

Desde un punto de vista armónico este acorde *pos.III* posee el intervalo de cuarta característico de las cuerdas al aire de la guitarra más la novena menor característica del acorde *pos.0*. Asimismo la elección de estas notas para este acorde, pudo ser el resultado de una búsqueda tímbrica o de ensanchamiento del espectro armónico de la melodía, como ya se explicó dentro de la sección “3.2.2. Unidad de análisis Ua2”.

3.7. Pequeñas incongruencias y otros materiales

Después de haber analizado en profundidad mucho material en relación a la *Danza Característica*, hemos observado (y en algunos casos escuchado), las siguientes incongruencias, las cuales podrán ser motivo de futuros estudios:

En el vídeo descargado de www.youtube.com (de origen aleatorio), observamos al joven Leo Brouwer interpretando su obra la *Danza Característica*¹⁷⁵. Notamos que en el compás 17 en la partitura impresa por Schott la tercera nota escrita es un *Fa#*, sin embargo el compositor toca un *Fa* natural en esta grabación.

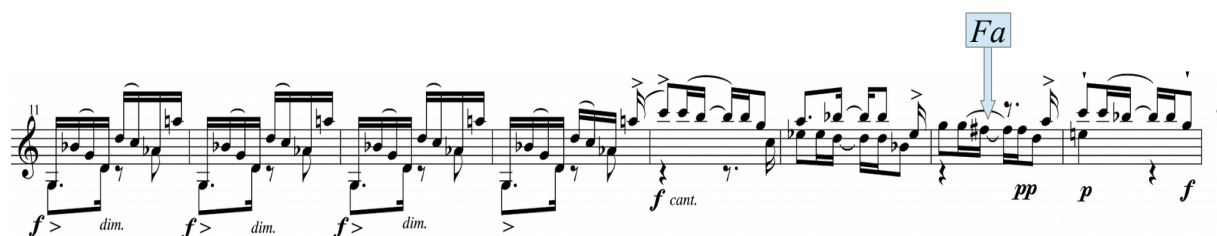


Fig. 30. Ejemplo Musical. ¿*Fa* sostenido o *Fa* natural?

Como ya lo hemos comentado, recientemente hemos tenido acceso a una copia del manuscrito de la partitura, observamos en el compás 17 del mismo la nota *Fa* natural (véase “A.2.2. Reproducción del manuscrito - facsímil ” dentro del Anexo). Concordando de esta manera la grabación realizada por Leo Brouwer, con su manuscrito.

También hemos notado a lo largo de este trabajo, en algunos casos, ciertas diferencias en relación al año de composición de la *Danza Característica*, la misma según Isabelle Hernández¹⁷⁶ está fijada, en 1956, sin embargo en la publicación en Ed. B. Schott's Söhne de la partitura¹⁷⁷ figura 1957 y en la introducción de la nueva edición¹⁷⁸ de los 20 *Estudios Sencillos* realizada por Frédéric Zigante figura la fecha de 1958. El manuscrito anteriormente nombrado está autografiado y fechado en julio de 1957.

¹⁷⁵ < <http://www.youtube.com/watch?v=NXTbT7tk9Jg> > [10-01-2010, 11:56].

¹⁷⁶ HERNÁNDEZ, I. “Del rito al mito en la música de Leo Brouwer” *Op.cit.*, p. 75.

¹⁷⁷ BROUWER, Leo. *Danza Característica...* *Op. cit.*

¹⁷⁸ BROUWER, Leo. *Études simples : Estudios sencillos*. [Frédéric Zigante] ... p. VIII

3.7.1. Lectura del facsímil de la Danza Característica (1957)

A través de una lectura comparativa, presentamos a continuación las diferencias encontradas entre la reproducción del manuscrito¹⁷⁹ de la *Danza Característica (de 1957)* – facsímil confrontada a la primera edición de la partitura que ha sido realizada por Schott en 1972.

En la reproducción del manuscrito de 1957 observamos:

En la primera página el autor utiliza sus dos apellidos: “Brouwer Mesquida” y también notamos la ausencia de la dedicatoria *a Isaac Nicola*.

Página 1 (cc. 1 – 24):

c. 5 la dinámica *f* no está indicada.

c. 6 la dinámica *P* no está indicada.

c. 7 la dinámica *f* no está indicada.

Entre los cc. 10 y cc. 11 las notas graves *Re* y *Sol* no están ligadas y la indicación dinámica *f* no está indicada.

c. 17 la dinámica *PP* no está indicada y la tercera nota es un *Fa* natural (a diferencia del *Fa#* indicado en la edición Schott).

Al final del c. 18 las dinámicas *P* y luego *f* no están indicadas.

c. 24 El signo de salto después de la repetición y al final del compás no está indicado. El mismo está indicado al principio de la página siguiente en el c. 25, su función es equivalente.

¹⁷⁹ Esta reproducción fotográfica del manuscrito de la *Danza Característica (de 1957)* – facsímil nos ha sido transmitida por el propio compositor, y se encuentra adjunta al presente trabajo en el anexo “A.2.2. Reproducción del manuscrito - facsímil ” en la página 296.

Página 2 (cc. 25- 53):

- c. 25 el carácter *rítmico* no está indicado.
- c. 28 la indicación *sonoro* no está precisada.
- c. 32 la dinámica **P** no está indicada.
- cc. 44 y 44 la articulación de las notas agudas son *staccato* y no *acento* junto con *staccato*.
- cc. 44 y 45 la dinámica **f** y luego **P** no están indicadas dentro de estos compases.
- cc. 46 y 47 la articulación de las notas agudas son *staccato* y no *acento* junto con *staccato*.
- cc. 46 y 47 la dinámica **f** y luego **P** no están indicadas dentro de estos compases.
- c. 48 la dinámica **P** no está indicada.

Página 3 (cc. 54- 80):

- c. 54 el cambio de tempo **poco meno** no está indicado.
- c. 58 el **P** *dolce* no están indicados.
- cc. 68 y 69 las indicaciones **PP** *acelerando* y *crescendo* no están presentes.
- c. 70 la dinámica **P** no está indicada.
- c. 74 la dinámica **P** no está indicada.

Al final de la tercera y última página la fecha del mes de Julio de 1957 y la firma de Leo Brouwer son perfectamente visibles.

3.8. Resumen del capítulo

Principales características inmanentes de la obra

A modo de síntesis de los resultados más importantes obtenidos a través del análisis de nivel neutro de la obra, enunciaremos a continuación las principales características o ideas constitutivas de la misma.

Observamos:

- La utilización de un lenguaje que se encuentra dentro del sistema temperado, sin en ningún momento utilizar elementos, microtonales.
- Construcciones armónicas con un gran sustento tonal, junto a otras más atonales provenientes de una lógica gráfica posicional o mecánica-instrumental. (véase la “Fig. 20. Ejemplo Musical. Subunidad 2 de Ua3”). en consecuencia, un lenguaje armónico, caracterizado por la utilización, de una tonalidad ampliada a través de elementos contrastantes tonales – atonales.
- La repetición textual o transporte mecánico-instrumental de los diversos elementos utilizados para la construcción de la obra.
- La yuxtaposición de elementos para construir la forma utilizando un método similar al *Collage*. Donde Brouwer, yuxtapone, los diferentes objetos sonoros, siguiendo una lógica formal estructurada.
- Una estructura formal dominada por el número 3, desde la micro a la macro forma cada unidad está constituida casi siempre por 3 elementos. Como ejemplo, véase la macro forma tripartita reexpositiva ABA’, Rápido – lento – Rápido, en “3.1.1. Cuadro descriptivo de la estructura de la obra” así como en la microforma analizada en “3.3.1. Unidad de análisis Ub”.

- Preponderancia de las relaciones de 4ª, provenientes de la construcción de los acordes que siguen una lógica posicional y que utilizan las cuerdas al aire de la guitarra así como los transportes mecánicos-instrumentales de los mismos, o bien, provenientes del motivo melódico del *Quitate de la acera*, el cual esta construido sobre dicho intervalo.
- Gran economía de medios, la construcción de la obra esta realizada con muy pocos objetos sonoros los cuales son reutilizados constantemente a través de una repetición textual o transportada, pero casi siempre sin ninguna variación.
- El juego con la percepción del oyente, presentando por ejemplo un patrón que se establece en el tiempo para ser evitado después (véase “3.4.1. Unidad de análisis Ua3’ ”). O bien, un material que luego tomara otra connotación o valor. Un ejemplo de esto lo observamos cuando Brouwer nos presenta, una nota extraña a un acorde, la cual después de varias repeticiones el oyente la incorpora al acorde, pero la misma toma un valor diferente o significación como levare de la melodía que la sigue. Diferentes ejemplos de esto los hemos observado en “3.2.2. Unidad de análisis Ua2” y en “3.2.3. Unidad de análisis Ua3”.
- Una lógica constructiva modular, basada en la superposición de capas sonoras, donde parte de un elemento posterior es presentado por encima del elemento anterior, como hemos explicado en el punto anterior en relación a la percepción.
- Una elaboración que tiene en cuenta al espacio acústico. Como ejemplo de esto, véase el análisis de la subunidad 2 de la unidad de análisis Ub.
- Una búsqueda del equilibrio, que aplica la filosofía del ying-yang, hombre -mujer, a través de los contrastes entre los diferentes elementos como ser: agudo – grave, lento – rápido, objeto sonoro horizontal (o línea melódica) – objeto sonoro vertical (o acorde), $f - P$, $P - f$, articulación *Legato* – *Staccato*, de gran densidad – de pequeña densidad o bien, acorde posicional diagonal ascendente – acorde posicional diagonal descendente.

- Ideas rítmicas melódicas y tímbricas provenientes de la música afrocubana y reelaboradas de una manera artesanal, utilizando los elementos anteriormente nombrados. Siendo estas las que generan la cohesión entre los diferentes elementos de esta obra.
- Elaboración rítmica, enriquecida a través del desplazamiento de acentos, (como ejemplo véase la explicación de la “Fig. 21. Ejemplo Musical. Eje paradigmático integral de la subunidad 3 de Ua3”), así como por la constante utilización de acentos colocados sobre tiempos débiles (como ejemplo, véase las diferentes acentuaciones del elemento 1 dentro de las subsecciones de la sección A).
- Citación musical sugerente, que hace referencia a elementos coreográficos del *vacunado* de la Rumba.
- Citación musical concreta del motivo del tema popular cubano *Quítate de la acera*. El cual el compositor desarticula, para crear una obra propia a partir de éste.

CAPÍTULO IV. Análisis musical de la partitura del *Estudio Sencillo N°1*

En primer lugar, y antes de comenzar la lectura de este análisis, proponemos realizar una lectura completa de la partitura del *Estudio sencillo N°1* así como una lectura rápida del análisis paradigmático integral del mismo, ambos adjuntos en el anexo.

4.1. Forma y estructura

Como en el caso de la *Danza Característica*, ya desde la primera lectura de la partitura dividimos el total en 3 grandes secciones, dejando para más adelante una lectura detallada del análisis paradigmático integral. Esta división o primer grado de subdivisión de la obra, para la cual seguimos utilizando el sistema de jerarquías en las estructuras descrito por Ruwet y reelaborado por Nattiez¹⁸⁰, se justifica atendiendo a los motivos siguientes:

Se evidencia una primera sección a la que llamaremos **A**, marcada por un doble pedal de registro medio formado por las notas *Sol* y *Si* que son la tercera y la quinta (mediante y dominante) de la tonalidad Mi menor. Este doble pedal acompaña la melodía que esta escrita en el registro grave, de hecho Brouwer indica al principio de la partitura *cantando el bajo* esta primera sección posee una duración de 8 compases.

Movido

Fig. 31. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - Sección A

¹⁸⁰ NATTIEZ, J.- J. *Fondements d'une sémiologie de ... Op.cit.*, pp. 257 – 278.

A partir del compás n°9 Brouwer da un carácter melódico a las notas del doble pedal a través de un transporte paralelo (posicional) un tono arriba, generando un pequeño juego responsorial y de movimiento contrario entre esta melodía orquestada en 3eras mayores y la melodía del bajo que realiza el mismo intervalo de un tono en sentido inverso.

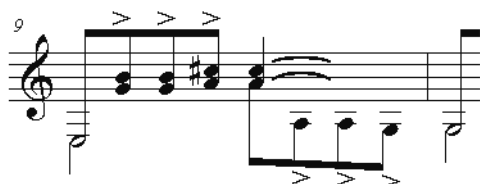


Fig. 32. Ejemplo Musical. E.S. N°1 – principio de la sección **B**

A partir de este noveno compás, comienza la sección que llamaremos **B**, la cual se extiende hasta el compás n°18 a partir del cual Brouwer reexpone la sección **A** en la cual observamos indicaciones dinámicas ligeramente diferentes. Brouwer agrega a esta reexposición de **A** una mínima *coda*, teniendo en cuenta las pequeñas variaciones dinámicas así como la *coda* agregada, llamaremos a esta sección **A'**.

Cada una de estas secciones tienen un valor rítmico preponderante (VRP) equivalente (de corchea). Sin embargo la acentuación preponderante de la sección **A**, si bien escrita en 4/4, corresponde más bien a una métrica aditiva 3+3+2 y 3+2+3 corcheas dentro de un ciclo de dos compases. Esta rítmica como nos lo comenta Doherty¹⁸¹ es característica en la música popular cubana.

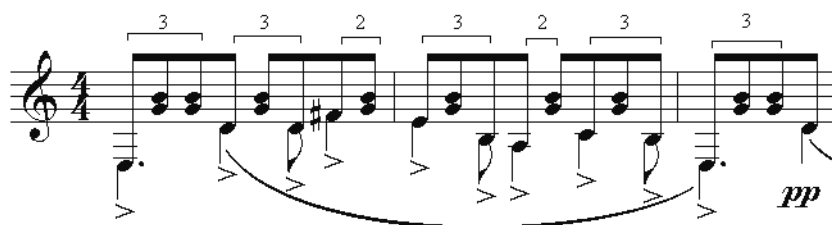


Fig. 33. Ejemplo Musical. E.S. N°1 – acentuación sección **A**

¹⁸¹ DOHERTY, Marie-Madeleine. *Leo Brouwer, son œuvre pour guitare ... Op. cit.* p.77.

La precedente acentuación es contrastante a la acentuación de la sección **B** en la que predomina un movimiento métrico adyacente a la blanca.

A partir del siguiente ejemplo musical, agregaremos arcos en puntillado para poner en valor ciertos motivos o elementos. Estos arcos nos forman parte de la partitura original.

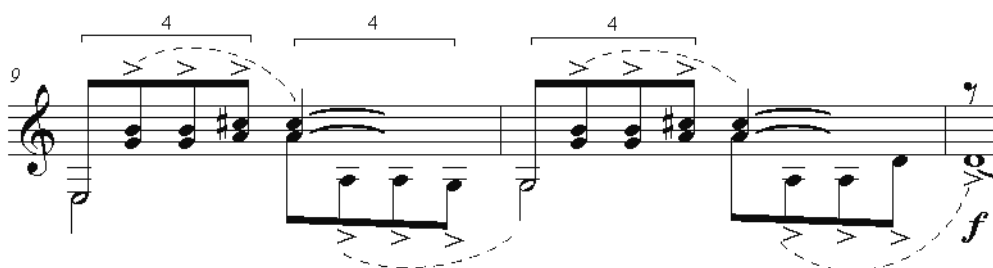


Fig. 34. Ejemplo Musical. E.S. N°1 – acentuación sección **B**

Las diferentes secciones están destacadas en consecuencia por el cambio de acentuación de la métrica adyacente, por el cambio melódico-armónico así como por el cambio de textura que pasa de la melodía acompañada en **A** a un juego polifónico responsorial en **B** para luego retornar a la melodía acompañada de **A** en la reexposición y **coda** en **A'**.

Para el segundo grado de subdivisión de **A** describimos **a1** y **a2** estas subsecciones se distinguen entre sí, principalmente desde un punto de vista melódico y dinámico.

A la sección **B** la podemos subdividir en tres partes **b1**, $\frac{1}{2}$ **a2'** y **b1'**. Esta subdivisión se justifica por el cambio melódico, de textura y de la métrica adyacente, como en el caso del primer grado de división de la obra. Es interesante remarcar esta forma tripartita al interior de la forma tripartita de la obra, similar a una estructura fractal como ya lo hemos podido observar en el análisis de la *Danza Característica* dentro del capítulo “3.3. Análisis detallado de la sección B (Poco meno)”.

A través del análisis paradigmático integral del *Estudio Sencillo N°1* (el cual se encuentra dentro del anexo) se evidencia el vínculo entre las secciones a las que hemos decidido llamar **a2** y $\frac{1}{2}$ **a2'** así como el vínculo entre **b1** y **b1'**.

Para el tercer grado de subdivisión tenemos en cuenta en **a1** y **a2** la repetición de la frase de cada una de estas subsecciones, la cual es presentada sistemáticamente tanto en la exposición como en la reexposición con un contraste dinámico de los matices de mayor a menor intensidad, como en un juego de ecos. (Véase la Fig. 31).

Para el tercer grado de subdivisión de **B** proponemos separar el elemento **b1** de **p1** siendo este último un pequeño puente que nos llevara hacia la reexposición variada de la mitad de **a2** a la cual llamaremos $\frac{1}{2}$ **a2'**, esta es seguida de la sección **b1'** que es a su vez una variación de **b1** junto a un nuevo puente **p2** que nos llevara hacia la reexposición de la sección **A'**.

Secciones	B					
Sub- secciones	b1		$\frac{1}{2}$ a2'	b1'		
	b1	p1	a2'	b1'	p2	

Fig. 35. Ejemplo Musical. E.S. N°1 – Subsecciones de **B**.

Continuando con la metodología que hemos aplicado para el análisis de la partitura de la *Danza Característica*, para nuestro estudio inmanente de la forma de la obra también tendremos en cuenta la relación de la misma con la sección áurea.

Para resumir y clarificar con números de compás lo anteriormente dicho establecemos el siguiente cuadro descriptivo de la estructura, que nos ayudara a comprender las relaciones entre las partes y nos será de utilidad como referencia para el posterior análisis de cada una de las unidades que lo constituyen.

4.1.1. Cuadro descriptivo de la estructura de la obra


Movimiento	Movido													
Valor Rítmico Preponderante														
Métrica	4/4													
Secciones	A				B					A'				
Sub- secciones	a1		a2		b1		½ a2'	b1'		a1		a2		coda
	a ₁	a ₁ '	a ₂	a ₂	b ₁	p ₁	a ₂ '	b ₁ '	p ₂	a ₁	a ₁ '	a ₂	a ₂	
Dinámicas	<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>f</i>	<i>mp</i>	<i>(mp)</i>	<i>mf-p</i> >	<i>f</i>	<i>(f)ff</i>	<i>(ff)</i> ><	<i>f</i>	<i>pp</i>	<i>f</i>	<i>p</i> >	<i>pp</i>
Acentuación métrica adyacente	3+3+2 y 3+2+3				2/2		3+3+2 y 3+2+3	2/2		3+3+2 y 3+2+3				2/2
Indicaciones	<i>cantando el bajo</i>							<i>marcato</i>		<i>cantando el bajo</i>				<i>morendo</i>
Ejes sonoros	<i>Mi</i>				<i>(Sol)</i> <i>- La</i>	<i>Re</i>	modu- lante	<i>Re - Si</i>	<i>Mi</i>	<i>idem A</i>				<i>Mi</i>
Relaciones funcionales	I				IV	VII		IV-V	I					I
Unidades de análisis	Ua1		Ua2		Ub1		Ub2	Ub3		Uc1				
Compases (cc.)	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	11	12-13	14-15	16-17	18-25				26
Cantidad de cc. de cada sección	2	2	2	2	2	1	2	2	2	<i>idem A</i>				1
	4		4		3		2	4						1
	8				9					9				
¿Sección áurea?	15								11					
	26 x 0,618 = 16,068													

Fig. 36. Cuadro descriptivo de la estructura del *Estudio Sencillo N°1*

4.1.2. Análisis del cuadro

Si observamos las secciones y subsecciones en la parte superior del cuadro así como la parte inferior de este, veremos la macro forma tripartita reexpositiva (**ABA'**) anteriormente enunciada, donde sus partes se encuentran proporcionadas aproximadamente según la sección áurea. Ya que al multiplicar los 26 compases de la totalidad de la obra, por el número de oro o proporción áurea de la serie de Fibonacci (0,618) obtenemos la cantidad de compases correspondientes a la suma de la sección **A** más la casi totalidad de **B**. Dicho de otra manera el puente **p₂** al interior de **b1'**, que nos lleva a la reexposición y final de la obra, comienza al 61,8% del total de la obra, coincidiendo de manera con la sección áurea de la pieza.

Brouwer pone en valor esta proporción áurea indicando el único *ff* de la obra en ese momento preciso, estableciendo así el punto culminante dinámico de la misma.

También observamos que la forma de este estudio es equilibrada en cantidad de compases **A** 8 cc. , **B** 9cc. y **A'** 9 cc. Presentando una estructura que posee un punto central en $\frac{1}{2}$ **a2'** que es a su vez el centro de la sección **B**. Este momento central de la obra ($\frac{1}{2}$ **a2'**) es le momento de mayor inestabilidad armónica funcional.

Desde un punto de vista dinámico remarcamos que la sección **A** y **A'** poseen algunas particularidades:

Secciones	A				A'				
Sub-secciones	a1		a2		a1		a2		coda
	a₁	a₁'	a₂	a₂	a₁	a₁'	a₂	a₂	
Dinámicas	<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>f</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>pp</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>

Fig. 37. Ejemplo Musical. E.S. N°1 – Subsecciones y dinámicas de **A** y **A'**

Observamos que los contrastes dinámicos nunca se realizaran de la misma manera. Brouwer indica, entre cada una de las subsecciones $\mathbf{a_1-a_1'}$ y $\mathbf{a_2-a_2}$ así como en la reexposición de las mismas, diferentes relaciones dinámicas de mayor a menor intensidad. También observamos que la relación dinámica entre las subsecciones $\mathbf{a1-a2}$ es siempre ascendente, mientras que al interior de cada una de ellas, entre $\mathbf{a_1-a_1'}$ y $\mathbf{a_2-a_2}$, es siempre descendente.

También remarcamos que las en secciones que tienen una función de puente, son las únicas que poseen reguladores de intensidad:

- 1 – *diminuendo* “>” en el puente $\mathbf{p_1}$.
- 2 – *diminuendo y crescendo* “<” en el puente $\mathbf{p_2}$.
- 3 – *crescendo* “<” en la reexposicion de $\mathbf{a_2}$ para ir hacia la **coda**.

Observamos que las indicaciones dinámicas tienen una estrecha relación con la construcción formal de la obra.

También vemos que las relaciones funcionales entre los principales ejes sonoros de las subsecciones siguen una relación por quintas y una lógica de tensión/ reposo correspondiente a un pensamiento armónico funcional, mismo si la construcción armónica y melódica que utiliza el compositor no corresponde todo el tiempo a un pensamiento armónico funcional.

4.2. Análisis detallado de la sección A

4.2.1. Unidad de análisis Ua1


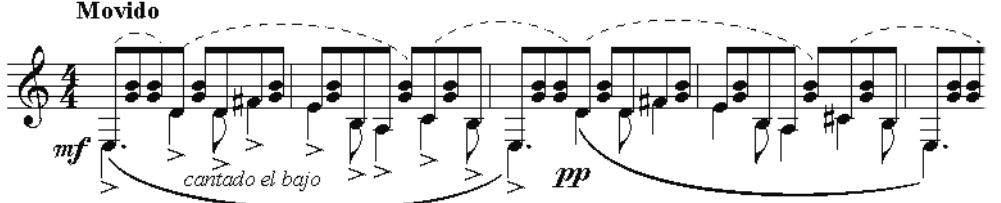
Secciones	A			
Movimiento	Movido			
Valor Rítmico Preponderante				
Métrica	4/4			
Subsecciones	a1		a2	
	a ₁	a ₁ '	a ₂	a ₂
Dinámicas	<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>f</i>	<i>mp</i>
Acentuación métrica adyacente	3+3+2 y 3+2+3			
Indicaciones	<i>cantando el bajo</i>			
Ejes sonoros	<i>Mi</i>			
Relaciones funcionales	I			
Unidades de análisis	Ua1		Ua2	
Compases (cc.)	1-2	3-4	5-6	7-8
Cantidad de cc. de cada sección	2	2	2	2
	4		4	
	8			

Fig. 38. Cuadro contextual. E.S. N°1 - Unidad de análisis Ua1

Movido



mf *cantando el bajo* *pp*

3	3 + 2	3 + 2	3	3	3 + 2	3 + 2	3	3
el.1	elem.2	elem.3	elem.4	el. 1	elem.2	elem.3	elem.4'	el. 1
s.0	subunidad 1	subunidad 2	subunidad 1	subunidad 2'				
subsección **a₁**	subsección **a₁'**							

Fig. 39. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - Unidad de análisis Ua1

A lo largo de este trabajo y como en el análisis que hemos realizado sobre la *Danza Característica*, utilizaremos el término elemento (elem. o bien el.), no como partícula mínima, sino como objeto sonoro de mayor o menor dimensión, que se define a si mismo a través de su repetición o bien diferenciación y contraste con los otros. Estos elementos son los que surgen del análisis paradigmático integral que se adjunta en el anexo.

En esta primera sección, se evidencian dos capas sonoras bien contrastantes, la primera formada por un movimiento melódico en el registro grave del instrumento, puesto en valor por Brouwer a través de la indicación *cantando el bajo* y la segunda formada por un doble pedal de registro medio sobre dos cuerdas al aire. Esta última proviene de un claro pensamiento mecánico-instrumental.

Si bien Brouwer no indica una armadura de clave, observamos un predominio de un eje sonoro sobre la nota *Mi*, así como una melodía modal construida sobre este eje.

El doble pedal de registro medio formado por las notas *Sol* y *Si*, se alternan entre las notas de la precedente melodía en un juego de polifonía virtual. De hecho, hemos podido realizar un análisis paradigmático integral de la *Danza Característica* así como del *Estudio sencillo N°1* gracias a esta escritura casi lineal (o de polifonía virtual por alternancia).

La primera subsección **a₁** posee una melodía de una duración de dos compases con una indicación *mezo-forte* la cual se reexpone casi textualmente en **a₁'** con una dinámica contrastante *pianissimo*. La nota *Do* del elemento 4 es reemplazada por un *#Do* en el elemento 4'. Al modificar esta nota, Brouwer presenta un breve cambio de modo pasando del modo eólico al dórico .

Constructivamente esta primera subsección **a₁**, presenta 3 subunidades yuxtapuestas. Siendo la primera de ellas, la subunidad 0 y elemento 1, una micro estructura que aquí cumple un rol de introducción y presentación del contexto armónico de *Mi* menor. Hay varias razones que justifican separa este elemento 1 del resto de la frase.

Basándonos en la separación de elementos constitutivos de la obra, resultante nuestro análisis paradigmático integral (adjunto en el anexo), observamos que este pequeño elemento 1 que está ubicado en el centro de nuestro análisis paradigmático integral, cumple diferentes roles según como Brouwer lo posiciona dentro de la obra.

Teniendo en cuenta la precedente explicación, consideramos que la primera frase melódica comienza en la cuarta corchea del primer compás. Esto también se justifica a través de la lectura de la reexposición variada de la misma en la cual Brouwer indica un comienzo de frase así como un cambio dinámico contrastante, a partir de la cuarta corchea del compás número 3. Esto hace que el comienzo de la melodía principal de la sección A, si bien de una duración de dos compases, esté sistemáticamente ubicada en la cuarta corchea del compás y no en la primera.

Asimismo Orlando Fraga en el análisis que hace de los 10 primeros estudios sencillos orientado a la interpretación de los mismos, llega a través de un camino diferente, a la misma conclusión en relación al comienzo de la frase ubicado en la cuarta corchea del primer compás¹⁸².

La subunidad 1 está constituida por los elementos 2 y 3 compuestos cada uno de ellos por 5 corcheas con una acentuación de 3+2 corcheas y un movimiento contrario, ascendente el primero y descendente el segundo.

La subunidad 2 está constituida por los elementos 4 y 1 compuestos cada uno de ellos por 3 corcheas con una acentuación de 3+3 corcheas y un movimiento únicamente descendente. La nota *Mi* grave posee el valor más largo (negra con punto) de toda esta sección, está ubicada en el tiempo fuerte del compás y es la última nota de la frase indicada por Brouwer.

En este contexto (A partir del cc. 3) reconocemos claramente al elemento 1 como final de la subunidad 2 la cual posee un verdadero valor de conclusión de la frase melódica

¹⁸² FRAGA, Orlando. *Dez Estudos Simples para violão de Leo Brouwer: análise técnico- interpretativa*. Curitiba: Data Música, 2005. pp. 1-2.

indicada por Brouwer. Sin embargo la reexposición variada de la frase, nos recuerda el valor original de este elemento 1 como introducción.

Constructivamente está subsección **a₁'** presenta las mismas características que la subsección **a₁** a excepción del *#Do* y de la indicación *pianissimo*, como ya lo hemos explicado.

Desde un punto de vista interválico es interesante remarcar que todos los movimientos melódicos descendentes están compuestos únicamente de intervalos de segundas mayores y menores, cuartas y quintas justas.

4.2.2. Unidad de análisis Ua2


Secciones	A			
Movimiento	Movido			
Valor Rítmico Preponderante				
Métrica	4/4			
Subsecciones	a1		a2	
	a ₁	a ₁ '	a ₂	a ₂
Dinámicas	<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>f</i>	<i>mp</i>
Acentuación métrica adyacente	3+3+2 y 3+2+3			
Indicaciones	<i>cantando el bajo</i>			
Ejes sonoros	<i>Mi</i>			
Relaciones funcionales	I			
Unidades de análisis	Ua1		Ua2	
Compases (cc.)	1-2	3-4	5-6	7-8
Cantidad de cc. de cada sección	2	2	2	2
	4		4	
	8			

Fig. 40. Cuadro contextual. E.S. N°1 - Unidad de análisis Ua2

3	3 + 2	3 + 2	3	3	idem
el. 1	elem. 3'	elem. 3'	elem. 4	el. 1	idem
s. 0	subunidad 1'	subunidad 2	idem		
subsección a₂			subsección a₂		

Fig. 41. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - Unidad de análisis Ua2

En esta segunda subsección **a₂** la textura así como la estructura motivica y rítmica continua siendo la misma que en **a₁**.

Desde un punto de vista melódico esta subsección **a₂** está construida sobre un motivo que se repite al interior de una frase que posee también una duración de dos compases. Esta frase es expuesta con una indicación **f** y reexpuesta con una indicación contrastante **mp**.

La subunidad 1' se caracteriza por el movimiento melódico de quinta descendente del elemento 2' que se repite una vez, reafirmando este intervalo de quinta, para luego reexponer textualmente la subunidad 2 constituida por los elementos 4 y 1 de **a₁**. Como en el caso de la primera unidad de análisis de esta obra, Brouwer reexpone **a₂** en una dinámica contrastante *mezo-piano* pero esta vez sin variaciones de notas.

Desde un punto de vista mecánico-instrumental es interesante remarcar este intervalo de quinta entre las notas *Do* y *Fa*, ya que Brouwer, reutilizará esta posición e intervalo para su desarrollo de la parte central de **B**.

4.3. Análisis detallado de la sección B

4.3.1. Unidad de análisis Ub1


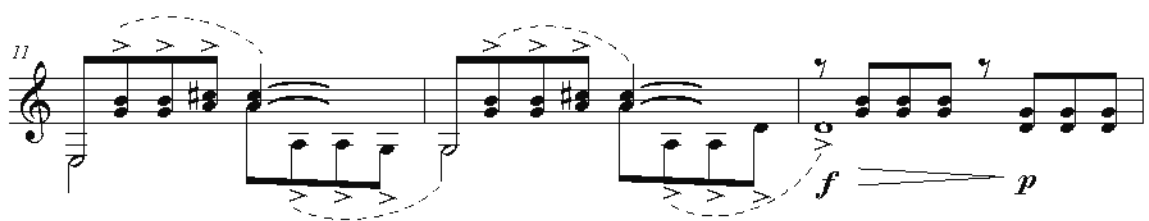
Secciones	B				
Movimiento	Movido				
Valor Rítmico Preponderante					
Métrica	4/4				
Sub- secciones	b1		½ a2'	b1'	
	b₁	p₁	a₂'	b₁'	p₂
Dinámicas	<i>(mp)</i>	<i>mf-p</i> >	<i>f</i>	<i>(f)ff</i>	<i>(ff)</i> ><
Acentuación métrica adyacente	2/2		3+3+2 y 3+2+3	2/2	
Indicaciones				<i>marcato</i>	
Ejes sonoros	<i>(Sol) - La</i>	<i>Re</i>	modulante	<i>Re - Si</i>	<i>Mi</i>
Relaciones funcionales	IV	VII		IV-V	I
Unidades de análisis	Ub1		Ub2	Ub3	
Compases (cc.)	9-10	11	12-13	14-15	16-17
Cantidad de cc. de cada sección	2	1	2	2	2
	3		2	4	
	9				

Fig. 42. Cuadro contextual. E.S. N°1 - Unidad de análisis Ub1



4 4 4 4 4 4
 (Em) A7/G (G) A G/D
 elemento 1' elemento 5 elemento 1' elemento 5' elemento 6 elemento 6
 subunidad 3 subunidad 3' subunidad 4
 subsección **b₁** subsección **p₁**

Fig. 43. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - Unidad de análisis Ub1

Este principio de la sección **B** es contrastante en relación a la sección **A** precedente, como ya lo hemos observado en la descripción general del punto “4.1. Forma y estructura”.

Por la primera vez en la obra hay un pequeño movimiento armónico (Em) A7/G | (G) A | G/D | el acorde de A omnipresente en **b₁** cumple una función de dominante de la nota *Re* en **p₁**. Brouwer diluye esta relación directa, presentando la nota *Re* como bajo de G/D.

En la subsección **b₁** se distinguen claramente dos partes **b₁** y **p₁**

La subsección **b₁** esta compuesta a su vez por dos partes, la subunidad 3 y su reexposición variada (subunidad 3').

La subunidad 3 está también compuesta por dos elementos (elem. 1 y elem. 5)

Como ya lo hemos dicho al comienzo de esta sección observamos que el elemento 1 toma un nuevo valor gracias al agregado de la repetición transportada paralela (posicional) de las dos últimas notas del mismo, Brouwer indica tres acentos para poner en valor las notas que precedentemente pertenecían al doble pedal. A esta transformación del elemento 1 la hemos llamado elemento 1'. El elemento 5 es una respuesta imitativa en espejo de la voz intermedia (*Sol, Sol, La, La --- La, La, Sol, Sol*) o bien presentando los extremos agudo y grave (*Si, Si, #Do, #Do --- La, La, Sol, Sol*).

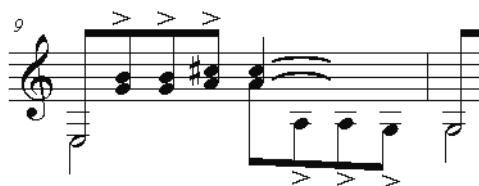


Fig. 44. Ejemplo Musical. E.S. N°1 – principio de la sección **B**

La subunidad 3', es una repetición de la subunidad 3 donde Brouwer modifica el intervalo de segunda mayor descendente del elemento 5 por un movimiento de cuarta justa

ascendente en el elemento 5'. Es interesante remarcar este cambio ya que entre el elemento 1' y el elemento 5 se genera el primer cambio en la estabilidad modal la cual pasa de *Mi* a una oscilación entre *La* y *Sol*, confirmándose sobre *La* en el elemento 5' para ir hacia *Re* en **p₁**.

La subsección **p₁** está también compuesta a su vez por dos partes, imitativas las cuales son un transporte posicional realizado por la mano derecha que se desplaza de la segunda y la tercera cuerda al aire *Si* y *Sol* para tocar sobre la tercera y cuarta cuerda al aire las notas *Sol* y *Re*. Este transporte sigue una evidente lógica compositiva ligada a la mecánica-instrumental. Estas notas *Sol* y *Re* van a ser el nuevo pedal de la siguiente sección **B** produciéndose en este puente la transición del doble pedal de **A** al doble pedal de **B**.

En esta subsección **p₁** remarcamos que por la primera vez dentro de la obra, la rítmica constante de corcheas se interrumpe (durante una corchea en el primer tiempo de la segunda mitad del compás).

Después de haber analizado en detalle la sección **A** podemos agregar que: la estructura melódica que se repetía con una dinámica contrastante por ciclos de 4 compases en la precedente sección **A**, desaparece, dando lugar a una nueva sección **B** donde los cambios se aceleran. La nueva estructura melódica responsorial de la subunidad 3, se repite con una pequeña variación en la subunidad 3' como en el caso de **a₁** y **a₁'** pero sin cambio dinámico y dentro de un ciclo de 2 compases en lugar de un ciclo de 4 cc. A esta subsección **b₁** se le yuxtapone la subsección **p₁** que a su vez está compuesta por dos elementos de ½ compás cada uno y que son una repetición variada (transportada posicionalmente) el uno del otro.

Resumiendo lo anteriormente dicho Brouwer construye la obra hasta este punto de la siguiente manera: desde el principio de la obra 4 frases de 2 compases con dinámicas contrastadas en **A**, seguidos de 2 frases de 1 compás melódicas responsoriales a las que Brouwer yuxtapone el puente de dos ½ compases transpuestos, siguiendo una lógica mecánica-instrumental de mano derecha. Podemos ver en la explicación precedente la compresión de los ciclos y la aceleración progresiva de los cambios que nos llevarán hacia la siguiente subsección.

4.3.2. Unidad de análisis Ub2


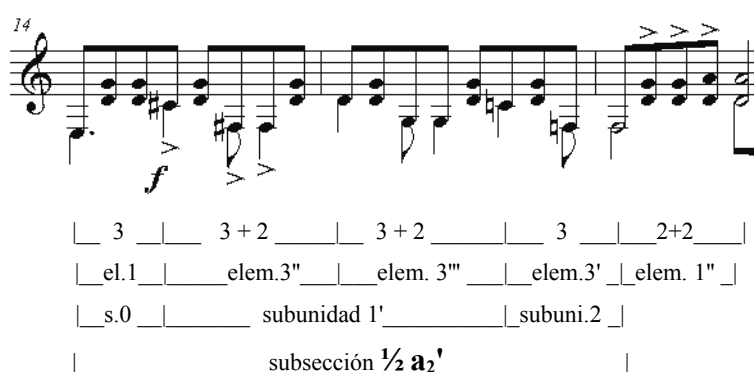
Secciones	B				
Movimiento	Movido				
Valor Rítmico Preponderante					
Métrica	4/4				
Sub- secciones	b1		½ a2'	b1'	
	b ₁	p ₁	a ₂ '	b ₁ '	p ₂
Dinámicas	<i>(mp)</i>	<i>mf-p</i> >	<i>f</i>	<i>(f)ff</i>	<i>(ff)</i> ><
Acentuación métrica adyacente	2/2		3+3+2 y 3+2+3	2/2	
Indicaciones				<i>marcato</i>	
Ejes sonoros	<i>(Sol) - La</i>	<i>Re</i>	modulante	<i>Re - Si</i>	<i>Mi</i>
Relaciones funcionales	IV	VII		IV-V	I
Unidades de análisis	Ub1		Ub2	Ub3	
Compases (cc.)	9-10	11	12-13	14-15	16-17
Cantidad de cc. de cada sección	2	1	2	2	2
	3		2	4	
	9				

Fig. 45. Cuadro contextual. E.S. N°1 - Unidad de análisis Ub2



14

f *>* *>* *>*

3 3 + 2 3 + 2 3 2+2

el.1 elem.3" elem. 3'" elem.3' elem. 1"]

s.0 subunidad 1' subuni.2]

subsección ½ a₂']

Fig. 46. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - Unidad de análisis Ub2

Esta subsección $\frac{1}{2} a_2'$ es la parte central de B así como de la obra.

Observamos que $\frac{1}{2} a_2'$ es una reexposición variada de la primera mitad de a_2 con la misma indicación *f*.

El doble pedal *Sol* y *Si* es reemplazado por *Re* y *Sol* que como ya hemos visto son también dos cuerdas al aire consecutivas este doble pedal está compuesto por la séptima y la tercera en relación al eje *Mi*, lo que genera un acorde y armonía subyacente de Em7, en lugar del precedente Em. Brouwer aporta de esta manera una mayor densidad armónica a este pasaje.

Desde un punto de vista melódico Brouwer retomando la idea de quintas de la sección a_2 solo que esta vez no son estáticas, puesto que realizan un movimiento melódico a través de un transporte paralelo de las mismas, presentando en las notas agudas de la melodía del bajo, las notas características del modo dórico y eólico (utilizado en la sección A). Concretamente las notas $\#Do$ y *Do*. Las cuales Brouwer presenta bordando la nota *Re*.

Esta subsección está construida principalmente sobre el movimiento paralelo de tres intervalos de quintas, los cuales corresponden a una lógica mecánica-instrumental de la mano izquierda de movimientos paralelos posicionales de un intervalo preciso entre los dedos.

Para clarificar gráficamente lo que acabamos de explicar, presentamos la siguiente figura :

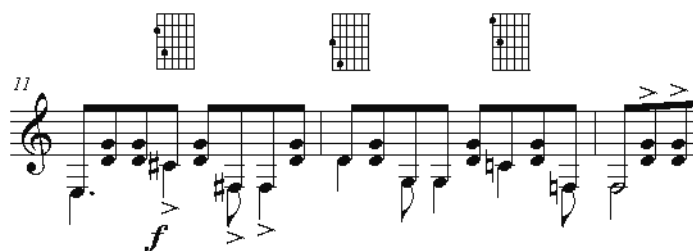


Fig. 47. Ejemplo Musical. E.S. N°1 – movimientos paralelos Ub2

Los tres intervalos de quintas paralelas, que son transportes paralelos del elemento 3' asociados a una rítmica de 3+2 corcheas, describen a través de sus consecutivas yuxtaposiciones, una construcción tripartita al interior de esta sección compuesta de $\frac{1}{2} a_2$.

Remarcamos que esta sección es la única de la obra que no se repite, sin embargo como hemos explicado en el párrafo anterior, al interior de esta subsección encontramos una repetición transpuesta de los tres motivos provenientes del elemento 3'. Esta micro estructura tripartita se inscribe al interior de las dos estructuraras tripartitas de nivel superior, analizadas dentro del subcapítulo “4.1. Forma y estructura”.

4.3.3. Unidad de análisis Ub3


Secciones	B				
Movimiento	Movido				
Valor Rítmico Preponderante					
Métrica	4/4				
Sub- secciones	b1		½ a2'	b1'	
	b1	p1	a2'	b1'	p2
Dinámicas	(mp)	mf-p >	f	(f)ff	(ff) ><
Acentuación métrica adyacente	2/2		3+3+2 y 3+2+3	2/2	
Indicaciones				marcato	
Ejes sonoros	(Sol) - La	Re	modulante	Re - Si	Mi
Relaciones funcionales	IV	VII		IV-V	I
Unidades de análisis	Ub1		Ub2	Ub3	
Compases (cc.)	9-10	11	12-13	14-15	16-17
Cantidad de cc. de cada sección	2	1	2	2	2
	3		2	4	
	9				

Fig. 48. Cuadro contextual. E.S. N°1 - Unidad de análisis Ub3

18

ff marcato

4 4 4 4 4 4 4 4

(Dm/F) Dm7/C (Am79/C) Bm7(sin5) Em7 (+6)

el.1'' elem. 5 elem.1''' elem. 5' el. 1 elemento 3'' el. 1 elemento 3''

subunidad 3'' subunidad 3''' subunidad 4 subunidad 4

subsección **b₁'** subsección **p₂**

Fig. 49. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - Unidad de análisis Ub3

Esta subsección **b₁'** está compuesta por dos partes, (como la precedente sección **b₁**). A estas dos subsecciones las hemos llamado **b₁'** y **p₂** por ser la primera una reexposición variada de **b₁** y la segunda un nuevo puente diferente de **p₁**.

El movimiento armónico de **b₁'** es el siguiente: (Dm/F) Dm7/C | (Am79/C) Bm7(sin5) | Em7 (+6) | Como en **b₁** observamos una relación dominante-tónica diluida entre Bm7 y Em7, puesto que Brouwer utiliza el V de *Mi* en su versión menor precedido de un Dm7.

Puesto que **b₁'** es una reexposición variada de **b₁** evitaremos repetir las mismas explicaciones, sin embargo nos parece pertinente destacar las diferencias entre las mismas.

Para el análisis de **b₁'** presentamos a continuación un pequeño eje comparativo entre las subsecciones **b₁** y **b₁'**:

Véase la figura en la página siguiente =====>

The image displays four staves of musical notation, each representing a subunit (subunidad) within a larger section. The first two staves are labeled 'subunidad 3' and 'subunidad 3'' and are grouped under the label 'subsección **b₁**'. The third and fourth staves are labeled 'subunidad 3'' and 'subunidad 3''' and are grouped under the label 'subsección **b₁'**'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *ff marcato* (fortissimo marcato). The subunits show a progression of melodic intervals, with the final intervals of each subunit being a fourth ascending and a fifth descending.

Fig. 50. Ejemplo Musical. E.S. N°1 – Eje comparativo Ub3

Observamos que Brouwer invierte la dirección de los intervalos finales entre las subunidades 3 y 3' dentro de **b₁** y que a su vez los reinvierte en sentido contrario en **b₁'**. Asimismo observamos que el último intervalo de **b₁** así como el último de **b₁'** realizan un movimiento cadencial V-I a través de un intervalo de cuarta ascendente el primero y de quinta descendente el segundo.

En la subunidad 3 habíamos observado que el doble pedal *Sol-Si* del elemento 1 tomaba un nuevo valor melódico a través del transporte paralelo un tono arriba de las dos notas. En la subunidad 3'' de esta sección observamos una situación similar pero partiendo del doble pedal *Re-Sol*, sin embargo Brouwer transpone únicamente la nota aguda un tono arriba (de *Sol* a *La*), enriqueciendo este pasaje de un movimiento oblicuo, lo que nos lleva a

¹⁸³ El asterisco a continuación del número del elemento(*) indica que hacemos referencia a diferentes elementos similares basados en indicado.

identificar claramente por un instante dos voces superiores y una textura polifónica a tres voces.

El puente p_2 está compuesto por dos subunidades 4 idénticas salvo en el aspecto dinámico, puesto que Brouwer presenta la primera con un movimiento dinámico en *diminuendo* y la segunda en *crescendo*. Este juego de opuestos en busca del equilibrio, *forte-piano* o *crescendo-diminuendo*, provenientes de un pensamiento inspirado del ying-yang forma parte del lenguaje de Leo Brouwer, como ya lo hemos expuesto y continuamos verificándolo a través del presente análisis.

Observemos la siguiente figura comparativa entre la subsección $\frac{1}{2} a_2'$ y p_2 :

The figure shows two musical staves in treble clef. The top staff represents the subsección $\frac{1}{2} a_2'$ and the bottom staff represents the subsección p_2 . Both staves show a sequence of notes with dynamic markings like 'f' and 'p'. Below each staff is a bracketed label indicating the structure of the section.

For the top section ($\frac{1}{2} a_2'$), the labels are:

- el.1 | elem.3" | elem. 3'" | elem.3' |
- subsección $\frac{1}{2} a_2'$

For the bottom section (p_2), the labels are:

- el. 1 | elemento 3"b | idem |
- subunidad 4 | idem |
- subsección p_2

Fig. 51. Ejemplo Musical. E.S. N°1 – Subsección p_2

Observamos que la subsección p_2 es la mitad de $\frac{1}{2} a_2'$, con lo cual la hubiésemos podido llamar $(2x) \frac{1}{4} a_2'$ pero nos ha parecido más lógico nombrarlo puente p_2 por su función de puente o transición entre la sección **B** y la reexposición **A'**. La subunidad 4 de este puente p_2 está compuesta por el elemento 1, al que Brouwer yuxtapone una versión del elemento 3" al que hemos llamado elemento 3"b.

El compositor desarrolla su discurso teniendo en cuenta la percepción del auditor, puesto que al reexponer el elemento 1 seguido de las tres primeras notas del elemento 3", la expectativa de la reexposición completa de $\frac{1}{2} a'$ parece evidente. Sin embargo, Brouwer evita de satisfacer esta expectativa, a través de la prolongación de la duración del doble pedal *Re-Sol*, que pasa de una duración de una corchea a una negra con puntillo. Esta prolongación que es la de mayor duración de la obra, es a su vez el segundo momento donde el encadenamiento constante de corcheas se interrumpe, asegurando de esta manera un efecto de sorpresa en relación a lo esperado así como un efecto de suspenso de lo que va a venir.

Brouwer utiliza tres recursos para poner en valor este puente **p₂** :

- 1-) Lo repite, reafirmando de esta manera lo dicho.
- 2-) Indica en la frase de levare del mismo : *marcato* junto a la indicación dinámica *ff* que es la más elevada de la obra.
- 3-) Lo ubica sobre el compás en el que se encuentra de la proporción áurea de la obra.

Desde un punto de vista melódico, Brouwer reutiliza el intervalo de sexta mayor característico del modo dórico.

4.4. Análisis detallado de la sección A'

4.4.1. Unidad de análisis Uc1


Secciones	A'				
Movimiento	Movido				
Valor Rítmico Preponderante					
Métrica	4/4				
Subsecciones	a1		a2		coda
	a ₁	a ₁ '	a ₂	a ₂	
Dinámicas	<i>f</i>	<i>pp</i>	<i>f</i>	<i>p</i> >	<i>pp</i>
Acentuación métrica adyacente	3+3+2 y 3+2+3				2/2
Indicaciones	cantando el bajo				morendo
Ejes sonoros	Mi				
Relaciones funcionales	I				
Unidades de análisis	Uc1				
Compases (cc.)	18-19	20-21	22-23	24-25	26
Cantidad de cc. de cada sección	2	2	2	2	1
	4		4		1
	9				

Fig. 52. Cuadro contextual. E.S. N°1 - Unidad de análisis Uc1



18

f *cantando el bajo* *pp* *f sonoro*

23

p *morendo* *pp*

4 4

subunidad 4'

coda

Fig. 53. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - Unidad de análisis Uc1

En esta sección **A'** Brouwer reexpone la sección **A** con indicaciones dinámicas ligeramente diferentes, agregando una brevísima **coda**. Es por esta razón que proponemos remitirnos al análisis realizado en “4.2. Análisis detallado de la sección A”, así como a la comparación de las dinámicas entre **A** y **A'** ya realizada en la página 144 del presente trabajo.

En relación a esta reexposición de **A** remarcamos, además del pequeño cambio dinámico que ya hemos comentado, Observamos que Brouwer no indica un acento debajo de cada nota grave como en el caso de la exposición ni tampoco las ligaduras de expresión indicando las frases.

Lo anteriormente enunciado puede indicar que Brouwer desea que esta reexposición **A'** que posee una dinámica superior a la de la exposición, debería ser interpretada poniendo la melodía de registro grave en un plano secundario en relación a la primera exposición de la misma, pero esto parece incoherente con la indicación dinámica y de articulación *f cantando el bajo*.

En consecuencia, y teniendo en cuenta que esta obra es un *Estudio Sencillo* con un objetivo pedagógico, pensamos que esta omisión corresponde al principio didáctico-pedagógico a través del cual la primera vez que se expone un material, se presentan ciertas indicaciones en la partitura, las cuales se omitirán en la reexposición de la misma, despertando de esta manera en el alumno la capacidad de asociación de las partes similares y la reutilización de los gestos anteriormente puestos en práctica.

Es interesante remarcar que dentro de la última edición crítica de la partitura de los Estudios Sencillos, dirigida por Frédéric Zigante, la exposición de la sección **A** así como en la reexposición de la misma aparecen siempre los acentos escritos así como las mismas las ligaduras de expresión indicando la frases¹⁸⁴.

Para el análisis de la última subsección **coda**, proponemos observar a continuación la siguiente figura comparativa:

¹⁸⁴ BROUWER, Leo. *Études simples : Estudios sencillos*. [Frédéric Zigante]... *Op. cit.* pp. 5.

Subunidad 4

f *p*

subsección **p₁**

Subunidad 4'

pp *pp*

4 4

elem.6* elem.6*

coda

Fig. 54. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - Coda

En el precedente eje comparativo, se evidencia el parentesco de la subsección **p₁** y la **coda**.

Observamos en esta mínima **coda** la tercera y última interrupción del movimiento constante de corcheas que se diluye a junto a la indicación *morendo* que clarifica la intención del compositor para el final de la obra.

En esta mínima **coda** Brouwer no transpone el doble pedal (como en la subsección **p₁**), amplificando así el efecto de dilución *morendo* y desaparición **PP**.

4.5. Tratamiento de la línea y del material contrapuntístico

Observamos a partir del análisis que la obra está construida a partir de micro estructuras o células temáticas, el mismo compositor nos confirma a través de la entrevista que hemos tenido el placer de realizar¹⁸⁵, que en su trabajo compositivo le gusta crear a partir de micro estructuras o células temáticas.

Si bien Brouwer no indica una armadura de clave, observamos un predominio de un eje sonoro sobre la nota *Mi*.

La melodía principal es modal y está construida sobre el precedente eje *Mi*. Brouwer presenta un modo menor que varía entre el modo eólico y el dórico.

El doble pedal de registro medio formado por las notas *Sol* y *Si*, se alternan entre las notas de la precedente melodía en un juego de polifonía virtual. De hecho, hemos podido realizar un análisis paradigmático integral de la *Danza Característica* así como de este *Estudio sencillo N°1* gracias a esta escritura casi lineal (o de polifonía virtual por alternancia).

En la sección **A** así como en **A'** la melodía está construida sobre dos compases, siguiendo una estructura rítmica inspirada del tresillo y del cinquillo cubano, que como nos comenta Doherty son característicos de la música popular cubana¹⁸⁶.

Doherty nos comenta sobre la melodía responsorial de la sección **B**: “Il s’agit d’une chanson révolutionnaire cubaine connue de tous¹⁸⁷” [se trata de una canción revolucionaria cubana conocida de todos]. Este estudio fue compuesto durante el periodo de la revolución.

Como en el caso de el “Quítate de la acera” de la *Danza Característica*, aquí también Brouwer utiliza una melodía “conocida de todos” al interior de su *Estudio Sencillo N°1*.

¹⁸⁵ Véase en el anexo : “A.1. Conversaciones con Leo Brouwer – (Por Martín Fernando Ackerman)”. p.282

¹⁸⁶ DOHERTY, Marie-Madeleine. *Leo Brouwer, son œuvre pour guitare seule et ... Op.cit.* pp. 77

¹⁸⁷ *Ibidem.* pp. 78

4.6. Armonías, acordes, y otras construcciones verticales

Observamos que este estudio está constituido principalmente por una melodía en el registro grave superpuesta a una capa sonora estática de un doble pedal *Sol-Si* en **A**, **A'** y *Re-Sol* en $\frac{1}{2}$ **a2'**, ambas en torno a un eje sonoro *Mi*.

En la sección **B** como ya lo hemos explicado en el análisis detallado de 4.3.1. Unidad de análisis Ub1 y de 4.3.3. Unidad de análisis Ub3, observamos un pequeño movimiento armónico.

Observemos la siguiente figura comparativa de la estructura armónica de las subsecciones **b1** y **b1'**:

b1:	(Em)	A7/G	(G)	A	G/D	
b1':	(Dm/F)	Dm7/C	(Am79/C)	Bm7(sin5)	Em7 (+6)	

Fig. 55. Ejemplo Musical. E.S. N°1 Armonías y acordes de B

Los acordes que hemos colocado entre paréntesis, son acordes de transición que cumplen una función de retardo o de dilatación de la llegada de las armonías principales de la sección.

En el segundo compás de **b1** el acorde de A cumple una función de dominante de la nota *Re* de G/D. En el segundo compás de **b1'** el acorde de Bm7 cumple una función de dominante modal de la nota *Mi* de Em7. En el primer caso la relación cadencial ha estado diluida por la ausencia de la séptima en el acorde de A y la llegada sobre el acorde de G/D en lugar de D o Dm. En el segundo caso la relación cadencial ha estado diluida por la utilización de la versión modal (Bm7) del V de *Mi*. Entre el primer y el segundo compás observamos una reducción de la tensión armónica dada por la pérdida de la séptima (de A7/G a A) en **b1**, y por la pérdida de la novena (de Dm7/C a Bm7) en **b1'** ya que Dm7. Brouwer busca diluir la relación de tensión reposo característica de la relación V-I al mismo tiempo que permanece dentro de la estructura de un lenguaje armónico funcional.

4.7. Resumen del capítulo

Principales características inmanentes de la obra

A modo de síntesis de los resultados más importantes obtenidos a través del análisis de nivel neutro de la obra, enunciaremos a continuación las principales características o ideas constitutivas de la misma.

Observamos:

- Un contenido principalmente melódico.
- Que dentro de los breves momentos armónicos de la sección B Brouwer busca diluir la relación de tensión reposo característica de la relación V-I al mismo tiempo que permanece dentro de la estructura de un lenguaje armónico funcional.
- Como en el caso del análisis de la *Danza Característica*, el juego de opuestos, *forte-piano*, *crescendo-diminuyendo*, ying-yang, que forma parte del lenguaje en busca del equilibrio del cual se nutre el compositor.
- Que la obra está construida a partir de micro estructuras o células temáticas (el mismo compositor nos confirma esto a través de la entrevista que hemos tenido el placer de realizar¹⁸⁸).
- Las transiciones (los dos puentes **p₁** y **p₂**) así como la **coda** están caracterizados por la interrupción del movimiento constante de corcheas del VRP.
- Que Brouwer da un valor muy importante al puente o transición hacia la reexposición. Brouwer utiliza tres recursos para poner en valor este puente **p₂**:

¹⁸⁸ Véase en el anexo : “A.1. Conversaciones con Leo Brouwer – (Por Martín Fernando Ackerman)” p. 282

1-) Lo repite, reafirmando de esta manera lo dicho. 2-) Da la indicación *marcato* y la dinámica *ff* que es la más elevada de la obra. 3-) Lo ubica sobre la proporción áurea de la obra.

- Que la construcción de este *Estudio Sencillo N°1* es extremadamente elaborada, mismo dentro de una simple forma lied (ABA').
- Que Brouwer enriquece su elaboración formal a través de los conceptos de proporción áurea así como el concepto de estructura fractal.

CAPÍTULO V. Análisis musical de la partitura del Estudio Sencillo N°6

En primer lugar, y antes de comenzar la lectura de este análisis, proponemos realizar una lectura completa de la partitura del *Estudio sencillo N°6*¹⁸⁹, adjunta en el anexo en la página 303.

5.1. Forma y estructura

Continuando con la metodología presentada en los capítulos precedentes, ya desde la primera lectura de la partitura notamos una escritura que a primera vista parece completamente diferente a las dos obras anteriormente analizadas. Este *Estudio Sencillo N°6*, posee un importante contenido armónico (polifónico) presentado a través de un arpeggio con un movimiento constante de semicorcheas.

Hemos decidido analizar como tercera y última obra para nuestro trabajo de investigación, este *Estudio Sencillo N°6* por su textura y escritura contrastante a las dos obras anteriores, dentro del mismo periodo compositivo de Leo Brouwer.

Leo Brouwer indica al principio de la partitura:



Cette étude peut admettre de nouvelles formules, par ex. :

[Este estudio puede admitir nuevas fórmulas, por ejemplo:]

BROUWER, Leo¹⁹⁰

¹⁸⁹ BROUWER, Leo. *Études simples (Estudios Sencillos) 2ème Série N° 6 à 10*. Paris : Max-Eschig, 1972. p.1.

¹⁹⁰ *Idem*.

Esta indicación nos demuestra que la concepción del enlace armónico polifónico (coral) de los diferentes acordes presentados a lo largo del estudio, corresponden a posiciones mecánicas-instrumentales, que respetan una lógica melódica por cuerdas y armónica por posiciones fijas de la mano izquierda, que se encadenan. Puesto que si ésto no fuese así, no sería posible modificar los arpeggios, “las fórmulas” de la mano derecha, sin perder la conducción melódica de la polifonía adyacente. Es por esta razón que nuestro análisis se concentra sobre el aspecto musical polifónico y posicional de la obra, sin tener en cuenta un arpeggio o formula particular.

Siguiendo esta lógica, cada una de las cuatro notas o voces superiores del acorde pueden ser separadas en cuatro pentagramas diferentes correspondientes a cada una de las cuatro primeras cuerdas de la guitarra, separando la quinta nota o voz de la línea del bajo en las dos últimas cuerdas (5 y 6). Es interesante remarcar que cada voz posee el timbre particular de la cuerda en la cual es interpretada.

Veamos lo que acabamos de explicar a través de la siguiente figura:

The figure displays a musical score for guitar, illustrating a polyphonic texture. It consists of five staves for individual strings (labeled 1, 2, 3, 4, and 5 o 6) and a bottom staff for the full guitar. The music is written in 3/4 time. The individual string staves show various musical notations, including notes, rests, and fingerings (e.g., 'a', 'm', 'i', 'p'). The bottom staff shows the full guitar part, including a fretboard diagram for the 4th fret and a sequence of notes (p a m i a m i p a m i p) corresponding to the string positions.

Fig. 56. Ejemplo Musical. E.S. N°6 – Polifónico

En los primeros cuatro pentagramas de la figura precedente hemos transcrito las notas que se tocan en cada una de las cuatro primeras cuerdas de la guitarra, en el quinto pentagrama hemos transcrito las notas que se tocan en la quinta y sexta cuerda. Separando de esta manera cada una de las cinco voces que constituyen los acordes posicionales de esta obra. En el sexto pentagrama hemos reproducido los dos primeros arpeggios del *Estudio Sencillo N°6* seguidos cada uno de ellos por la presentación vertical y posicional de los mismos. Esta síntesis armónica, polifónica y posicional del los compases 2 y 4 es la que hemos utilizado para realizar nuestro análisis polifónico-posicional.

Teniendo en cuenta el contenido armónico polifónico y posicional del *Estudio Sencillo N°6*, hemos decidido no reproducir nuestro análisis paradigmático integral del mismo, puesto que su resultado es inútil y repetitivo, obteniendo alineados todos los compases de la sección **A** (en 3/4) en una columna y todos los compases de la sección **B** (en 2/4) en otra. En consecuencia hemos decidido realizar un análisis polifónico-posicional, el cual nos parece más apropiado para comprender el contenido de esta obra. A continuación proponemos realizar una lectura del mismo, que se encuentra adjunto en el anexo: “A.7. Análisis polifónico-posicional del Estudio sencillo N°6” en la página 304.

En el precedente análisis, hemos agregado arcos en puntillado para poner en valor ciertos motivos o elementos. Estos arcos nos forman parte de la partitura original. Hemos también agregado pequeños gráficos de los dedos sobre cada posición de acorde.

Siguiendo el sistema de jerarquías en las estructuras, continuando con la metodología establecida y ya utilizada en los capítulos anteriores, observamos desde la primera lectura dos grandes secciones a las que llamaremos **A** y **B** respectivamente, la primera en 3/4 y la siguiente en 2/4.

Observamos un pedal constante de la nota *Mi* de la primera cuerda, en el registro agudo, a lo largo de toda la obra. Este pedal es doblado por la nota *La* grave de la quinta cuerda durante los primeros 10 compases y luego esta doblado por la nota *Si* a partir del compás 11. Desde el principio de la sección **B** en 2/4 observamos un triple pedal, formado por las notas *La-Si-Mi*, que continua hasta el anteúltimo compás de la obra.

Para el segundo nivel de subdivisión de **A**, tendremos en cuenta la melodía principal que hemos podido observar a través del análisis polifónico-posicional, y que hemos puesto en valor a través de las ligaduras de prolongación en puntillado. Observamos que esta melodía de registro medio se repite transpuesta a la octava grave en el cc. 11, produciéndose en este una elisión entre el precedente pedal grave *La* y la primera nota de esta melodía en el bajo. A esta primera sección que va desde el comienzo hasta el cc. 11 la llamaremos **a1**. En este compás 11 es también donde se produce el cambio de pedal. A partir del c. 11 y hasta **B** (en 2/4) observamos la reexposición transpuesta en el registro grave de la misma melodía, junto al nuevo doble pedal, a esta subsección la llamaremos **a1'**.

Para el segundo nivel de subdivisión de **B** tendremos en cuenta la reexposición sin repeticiones y en 2/4 del final de **a1** a partir del c. 31 esta mínima reexposición cumple una función de **coda** hacia la nota final de la obra. En consecuencia la sección que comienza en 2/4 y que va hasta la coda la llamaremos **b1**.

En consecuencia este segundo nivel de subdivisión está puesto en valor por el cambio de pedal, la imitación melódica entre las voces en la sección **A**, el cambio de métrica en la sección **B** y la reexposición de un breve fragmento de **a1** en la **coda**, así como por la evolución armónica de la obra, que analizaremos más adelante.

Para el tercer grado de subdivisión de **A** tenemos en cuenta en **a1** el cambio de la función armónica en los compases de 7 a 10, así como la reexposición de los mismos al final de **B**. En consecuencia llamaremos **a₁** a la subsección que va del compás 1 al 6 y **a₂** a la subsección que va del compás 7 al 10. Asimismo en **a1'** conservamos la misma subdivisión que en **a1** por ser esta una reexposición variada de la precedente, sin embargo dado el cambio del contenido armónico hemos llamado a estas dos subsecciones **a₃** y **a₄** respectivamente. Al pequeño agregado de dos compases que hace el compositor en el compás 21, para la resolución del retardo 4-3 del V grado, lo hemos llamado **a₅** para separarlo y distinguirlo como un agregado.

Para el tercer grado de subdivisión de **B** tenemos en cuenta en **b1** la repetición retrogradada del movimiento contrario entre las dos voces (que no son notas pedal) así como

el gesto mecánico instrumental equivalente y transportado de la décima posición a la cuarta. A estas dos subsecciones las hemos llamado **b₁** y **b₁'** respectivamente seguidas por la **coda** anteriormente nombrada, la cual no hemos subdividido y la hemos llamado **a₂'** por ser la reexposición de **a₂** pero en 2/4 en lugar de 3/4 y sin repetición.

En la edición crítica de los *Estudios Sencillos*¹⁹¹ de 2015 observamos que Zigante enmarca entre barras de repetición los ocho primeros compases de **B** basándose en una indicación manuscrita de Leo Brouwer realizada sobre un ejemplar de la partitura editada por Max Eschig en 1972 y propiedad de Luigi Biscaldi, a la cual Zigante ha tenido acceso¹⁹². Asimismo, Zigante agrega entre corchetes barras de repetición sobre los dos compases siguientes (noveno y décimo compás de la sección B), basándose en una indicación dada por Brouwer durante una clase magistral¹⁹³.

Estas repeticiones pueden aportar un equilibrio numérico y de duración entre las dos secciones **A** y **B**. Ya que en la edición de la partitura de 1972 la sección **A** posee 22 cc. y sección **B** posee 11cc. Agregando las barras de repetición en la sección **B** obtenemos una sección **B** compuesta por 21cc. en lugar de 11cc.

A través de nuestro análisis, intentaremos comprender la lógica inmanente de cada una de las dos versiones anteriormente nombradas, buscando dilucidar entre otros la importancia o la necesidad de estas repeticiones dentro de la construcción formal de la obra.

Continuando con la metodología que hemos aplicado para el análisis de la partitura de la *Danza Característica* así como del *Estudio Sencillo N°1* para nuestro estudio inmanente de la forma de la obra también tendremos en cuenta la relación de la misma con la sección áurea.

Para resumir y clarificar con números de compás lo anteriormente dicho establecemos el siguiente cuadro descriptivo de la estructura, que nos ayudará a comprender las relaciones entre las partes y nos será de utilidad como referencia para el posterior análisis de cada una de las unidades que lo constituyen.

¹⁹¹ BROUWER, Leo. *Études simples: Estudios sencillos*. [Frédéric Zigante] París : Max-Eschig, 2015. pp. 30-31.

¹⁹² ZIGANTE, Frédéric. "Comentario crítico". En: *Leo Brouwer: Études simples... Op. cit.* p. 105.

¹⁹³ *Ídem*.

5.1.1. Cuadro descriptivo de la estructura de la obra














Movimiento	[sin indicación]							
Valor Rítmico Preponderante								
Métrica	3/4					2/4		
Secciones	A					B		
Subsecciones	a1		a1'			b1		coda
	a ₁	a ₂	a ₃	a ₄	a ₅	b ₁	b ₁ '	a ₂ '
Indicaciones	Cette étude peut admettre de nouvelles formules (...) [Este estudio puede admitir nuevas fórmulas]							
Eje sonoro	La (dentro de los modos : mayor, menor y dorico)							
Ritmo armónico	6/4					4/4		2/4
Relaciones funcionales	I – Id - (i)	ii - I	i - v - VI	ii - V ₄₋₋	-- ₃ V	ii ₂ - VI	II - I	ii - I
Pedal	Doble La-Mi grave - agudo		Doble Si-Mi medio - agudo			Triple La-Si-Mi grave - medio - agudo		
Unidades de análisis	Ua1		Ua2			Ub1		
Compases (cc.)	1-6	7-10	11-16	17-20	21-22	23-26	27-30	31-33
Cantidad de cc. de cada sección	3x2	2x2	3x2	2x2	1x2	2x2	2x2	2+1
	10		12			8		2+1
	22					11		
¿Sección áurea? en cc.	20 cc.				13 cc.			
	33 cc. x 0,618 = 20,394							
¿Sección áurea? en  <u>sin</u> repeticiones	54,38  / 3  x cc.= 18,12 cc.				15 cc.			
	(66  de A +22  de B) x 0,618 = 54,38 							
¿Sección áurea? en  <u>con</u> repeticiones	66,74  / 3  x cc.= 22,24 cc.					21 cc.		
	(66  de A +42  de B) x 0,618 = 66,74 							

Fig. 57. Cuadro descriptivo de la estructura del *Estudio Sencillo N°6*

5.1.2. Análisis del cuadro

Si observamos las secciones y subsecciones en la parte superior del cuadro así como la parte inferior de este, veremos la macro forma bipartita (**A B**) anteriormente enunciada, se encuentra proporcionada aproximadamente según la sección áurea.

En relación a esta búsqueda de la proporción áurea, es importante clarificar ciertos detalles ya que hemos presentado en el cuadro de la figura anterior tres opciones:

- 1) Un primer calculo de la proporción áurea en función al número de compases de la obra, sin tener en cuenta las indicaciones de repetición mencionadas por Zigante¹⁹⁴.

$$\begin{aligned} (\text{Cantidad total de cc.}) \times 0,618 &= \text{cc. correspondientes a la proporción áurea.} \\ 33 \text{ cc.} \times 0,618 &= 20,39 \text{ cc.} \end{aligned}$$

Este resultado es interesante ya que posiciona la proporción áurea sobre la resolución del retardo 4-3 del único acorde de dominante de la obra, en el compás n°20 sobre la transición hacia la siguiente sección **B**. Sin embargo nos parece que este cálculo no es completamente preciso, puesto que los compases de la obra poseen dos métricas diferentes 3/4 y 2/4 es por esta razón que proponemos un segundo método de cálculo tomando como unidad la negra que es el valor común entre 3/4 y 2/4.

- 2) Para calcular la cantidad de negras de cada sección hemos multiplicado por tres la cantidad de compases de **A** ($22 \times 3 = 66$) y por 2 la cantidad de compases de **B** ($11 \times 2 = 22$).

$$(66 \text{ ♩ de A} + 22 \text{ ♩ de B}) \times 0,618 = 54,38 \text{ ♩}$$

$$\text{Resultado expresado en cc.: } 54,38 \text{ ♩} / 3 \text{ ♩/cc.} = 18,12 \text{ cc.}$$

¹⁹⁴ BROUWER, Leo. *Études simples : Estudios sencillos*. [Frédéric Zigante] ... *Op. cit.* pp. 30-31.

A través de este cálculo, que nosotros consideramos más preciso, observamos que la proporción áurea de la obra se posiciona sobre el compás n°18 hacia el final del acorde de B⁶ (11)/F el cual se dirige hacia el acorde de Esus4 y E. En torno a este momento se combinan los tres modos utilizados por el compositor y expresados armónicamente de la siguiente manera: un vi grado correspondiente al modo dórico, un ii grado de la tonalidad menor (modo eólico) y un V grado con un retardo 4-3 que se dirige hacia la tonalidad mayor (modo jónico). La proporción áurea corresponde al centro de la cadencia: vi ii V que nos conducirá a la sección **B**.

- 3) Para este tercer cálculo tenemos en cuenta la lógica precedente y tenemos en cuenta las indicaciones de repetición mencionadas por Zigante. La cantidad de compases de **B** será: (repetición de 8 cc. + repetición de 2 cc. + 1 c. final) = 21 cc. en total. La sección **A** no se modifica. Para calcular la cantidad de negras de cada sección hemos multiplicado por tres la cantidad de compases de **A** (22 x 3 = 66) y por 2 la cantidad de compases de **B** (21 x 2 = 42 cc.).

$$(66 \text{ ♩ de A} + 42 \text{ ♩ de B}) \times 0,618 = 66,74 \text{ ♩}$$

Resultado expresado en cc.: $66,74 \text{ ♩} / 3 \text{ ♩/cc.} = 22,24 \text{ cc.}$

Observamos en este caso que la proporción áurea de la obra se posiciona exactamente en el comienzo de la sección **B** sobre el compás n°22. Dicho de otra manera en este tercer caso la sección **B** de la obra, comienza al 61,8% del total de la obra, coincidiendo de manera con la sección áurea de la pieza.

Teniendo en cuenta los análisis de la *Danza Característica* así como del *Estudio sencillo N°1* realizados en los capítulos precedentes, observamos en estos dos casos que la proporción áurea coincide con el pasaje que cumple una función de puente o transición hacia la reexposición final de las mismas. En este *Estudio sencillo N°6*, si tenemos en cuenta la edición de 1972 de la partitura (sin repeticiones), observamos que sucede lo mismo que en las dos obras anteriormente analizadas, puesto que la proporción áurea se encuentra en este caso sobre la cadencia que lleva hacia la sección **B** y que cumple una función de puente entre las

dos secciones. Como explicamos en el punto “2-)” en relación a la proporción áurea de esta pieza.

Las repeticiones indicadas por Zigante que como ya hemos explicado se basan en una indicación manuscrita de Leo Brouwer realizada sobre un ejemplar de la partitura de Luigi Biscaldi, a la cual Zigante ha tenido acceso¹⁹⁵, pueden corresponder a una razón didáctica dentro de una situación pedagógica determinada, buscando establecer un espacio más amplio para realizar variaciones en las fórmulas del arpeggio. Sin embargo desde un punto de vista formal la obra es coherente en su construcción, en relación a ella misma así como en relación a las dos obras anteriormente analizadas, sin necesidad de incorporar repeticiones suplementarias.

Es por la razón anteriormente enunciada, que nosotros damos prioridad a la edición de la partitura¹⁹⁶ de 1972 para nuestro análisis inmanente de la obra.

Remarcamos una interesante particularidad en relación al ritmo armónico de la obra. Si bien el valor rítmico preponderante es constante de semicorcheas y la métrica indicada es de 3/4 en **A** y 2/4 en **B**, observamos una aceleración del ritmo armónico ligado a la forma. Dentro de la sección **A** los cambios armónicos se producen cada 6 negras (3/4+3/4), dentro de la sección **B** en la subsección **b1** cada 4 negras (2/4+2/4) y en la **coda** cada 2 negras (2/4), para terminar una sola nota *La* (tónica). Asimismo observamos que cada una de estas sección es cada vez más breve, **A** posee 11 elementos, y al interior de **B** en **b1** observamos 4 elementos y en la **coda** únicamente 2. Esto nos sugiere una forma donde el ritmo armónico sigue un movimiento amortiguado como cuando dejamos caer una pelota al suelo que rebota cada vez más rápido hasta que el movimiento desaparece.

Esta observación confirma, que no hay una necesidad musical de incorporar repeticiones suplementarias y que por el contrario, si agregamos estas repeticiones la forma amortiguada de la obra deja de existir como tal.

¹⁹⁵ ZIGANTE, Frédéric. "Comentario crítico". En : *Leo Brouwer : Études simples ... Op. cit.* p. 105.

¹⁹⁶ BROUWER, Leo. *Études simples (Estudios Sencillos) 2ème Série N° 6 à 10*. París : Max-Eschig, 1972. p.1.

5.2. Análisis detallado de la sección A

The musical score for Section A of E.S. N°6 is presented for five strings and guitar. The time signature is 3/4. The strings are numbered 1 to 5, with 5 and 6 grouped together. The guitar staff is at the bottom. The score includes melodic lines for each string, with labels *a1*, *a1'*, *a2*, *a3*, *a4*, and *a5* indicating specific melodic segments. A 'Cruce de voces' (voice crossing) is marked between strings 2 and 3. Below the guitar staff, chord diagrams and Roman numeral analysis are provided for each measure.

Chord diagrams and Roman numeral analysis:

Chord	Diagram	Analysis
A(♯11)	[Diagram]	I
A7(♯11)	[Diagram]	Id V/IV
Am(♯6)(♯11)	[Diagram]	(i) pos 1
B(♯11)/A	[Diagram]	ii
AMaj9	[Diagram]	I
Am9	[Diagram]	i
Em6/G	[Diagram]	v
F♯m7(11)	[Diagram]	VI
B(♯11)/F	[Diagram]	ii
Esus4	[Diagram]	V4
E	[Diagram]	V

Fig. 58. Ejemplo Musical. E.S. N°6 – Sección A (análisis polifónico-posicional)

Para profundizando la reflexión sobre las características tímbricas de cada voz asociadas al timbre particular de cada cuerda, es importante tener en cuenta que las primeras tres cuerdas de la guitarra son de nailon, carbono o compuestas, mientras que las tres cuerdas graves están entorchadas por un fino hilo metálico. Esto genera dos grupos o polos tímbricos diferentes entre las cuerdas 1, 2 y 3 en oposición a las cuerdas 4, 5 y 6. Dependiendo de la construcción de cada instrumento, la relación entre el timbre de cada cuerda al interior de cada uno de estos polos, así como entre los dos polos, puede ser más o menos homogéneo.

Observamos que Brouwer tiene en cuenta esta característica tímbrica, presentando la melodía principal de esta sección A sobre la cuerda 4 (entorchada) en el registro medio y en las cuerdas 5 y 6 (también entorchadas) en el registro grave, ambas en oposición al grupo o polo tímbrico de las tres primeras cuerdas (no entorchadas). Hemos indicado la melodía de

registro medio y su reexposición en el bajo a través de una ligadura de expresión en puntillado dentro de la figura anterior.

5.2.1. Unidad de análisis Ua1


Movimiento	[sin indicación]				
Valor Rítmico Preponderante					
Métrica	3/4				
Secciones	A				
Subsecciones	a1		a1'		
	a ₁	a ₂	a ₃	a ₄	a ₅
Indicaciones	Cette étude peut admettre de nouvelles formules (...) [Este estudio puede admitir nuevas fórmulas]				
Eje sonoro	La (dentro de los modos : mayor, menor y dorico)				
Ritmo armónico	6/4				
Relaciones funcionales	I - Id - (i)	ii - I	i - v - VI	ii - V 4--	-- 3 V
Pedal	Doble La-Mi grave - agudo		Doble Si-Mi medio - agudo		
Unidades de análisis	Ua1		Ua2		
Compases (cc.)	1-6	7-10	11-16	17-20	21-22
Cantidad de cc. de cada sección	3x2	2x2	3x2	2x2	1x2
	10		12		
	22				

Fig. 59. Cuadro contextual. E.S. N°6 - Unidad de análisis Ua1

A

a₁

Cuerda

1

2

3

4

5 o 6

Guitarra

A(#11)

A7(#11)

Am(#6)(#11)

B \emptyset (11)/A

AMaj9

I

Id

V/IV

(i)

pos 1

ii

I

3

2

elem. 1

elem. 2

elem.3

elem.4

elem.5

subunidad 1

subunidad 2

subsección **a₁**

subsección **a₂**

Fig. 60. Ejemplo Musical. E.S. N°6 - Unidad de análisis Ua1

Observamos en los extremos inferior y superior de las cinco capas sonoras de esta primera subsección, un doble pedal de registro grave y agudo sobre las cuerdas 5 y 1 al aire (*La* y *Mi*). En el registro medio grave, sobre la cuerda 4, una capa sonora con un movimiento melódico descendente donde ninguna nota se repite. En el registro medio agudo sobre las cuerdas 2 y 3 dos voces que siguen un movimiento cromático descendente presentando tres notas repetidas en la segunda cuerda y dos veces dos notas repetidas en la tercera. Esto último puede también interpretarse como un breve triple pedal formado por las notas *La*, *Re* \sharp y *Mi* en **a₁**, que evoluciona hacia un triple pedal formado por las notas *La*, *Si* y *Mi* en **a₂**.



Observamos una gran frase conclusiva que comienza y termina sobre la tónica *La* (I) donde el doble pedal *La* y *Mi* es un doble pedal sobre la fundamental y la quinta de *La*.

Desde un punto de vista armónico, observamos dos subsecciones, **a₁** y **a₂** la primera entorno de la fundamental *La* (I) en cuarta posición, en la que Brouwer modifica el color armónico sugiriendo en la parte central sobre el elemento 2 (Id) una función de dominante del cuarto grado *Re* (V/IV), sin embargo la resolución sobre el IV no llega, ya que Brouwer propone para el principio de la segunda subsección **a₂** en el elemento 4 un segundo grado (ii) del modo menor de *La* en su tercera inversión Bm7^{b5(11)}/A (con la séptima en el bajo) como una cadencia rota de *Re dorico* (V7/iv que va al VI₂/iv) enmarcada por el doble pedal.

Es de particular interés el acorde del elemento 3 intercalado dentro del encadenamiento armónico de los elementos 2 y 4. El mismo puede ser clasificado de diferentes maneras por su constitución atípica, nosotros lo hemos nombrado partiendo del bajo considerando este la fundamental del acorde (Am^{(#6)(#11)}) continuando con el concepto de cambio de color armónico partiendo de la fundamental *La* de los dos elementos anteriores.


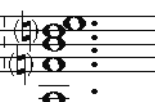
Más allá de la clasificación individual del acorde, nos parece de mayor interés analizar qué función cumple el mismo, dentro del discurso del compositor, para poder dilucidar su verdadera esencia.

Am^{(#6)(#11)}

(i)
pos 1

B^{Ø(11)}/A

ii

| elem. 3 |
| elem.4 |

Fig. 61. Ejemplo Musical. E.S. N°6 - Unidad de análisis Ua1 (acorde)

Desde un punto de vista posicional o mecánico-instrumental observamos que el enlace armónico entre los elementos 3 y 4 es simplemente el desplazamiento paralelo de una posición fija de los dedos de la mano izquierda de la cuarta (4fr.) a la tercera posición de la guitarra. Este gesto desde un punto de vista polifónico se traduce en un movimiento cromático descendente de las tres voces centrales. Armónicamente este gesto que puede ser visto como un triple retardo hacia el acorde siguiente (del elemento 4). O bien dentro del encadenamiento de acordes antes nombrados (entre los elementos 2 y 4), podemos decir que este acorde (elemento 3) está constituido de notas de paso cromáticas, enmarcadas por el doble pedal *La-Mi*.

En consecuencia, observamos que el acorde del elemento 3 surge de un pensamiento posicional mecánico instrumental que Brouwer elabora dentro de su composición, es por esta razón que hemos llamado a este acorde de paso cromático: acorde posicional 1 “pos.1”.

Los dos acordes de la subsección **a₂** poseen un carácter modal y pueden ser comprendidos de diferentes maneras.

También desde un punto de vista posicional o mecánico-instrumental observamos que el enlace armónico entre los elementos 4 y 5 es el desplazamiento paralelo de la posición fija del intervalo de sexta, apoyando se sobre la nota *Si* como *pívote* para desplazar los dos dedos de la mano izquierda (en intervalo de sexta) de la tercera a la segunda posición de la guitarra.

Desde un punto de vista polifónico en este enlace entre el elemento 4 y 5 observamos un breve triple pedal (*La*, *Mi*, y *Si*) junto con un movimiento cromático descendente de una sexta paralela.

Desde un punto de vista armónico funcional el elemento 4 que como ya explicamos puede ser visto como el resultado de una cadencia rota de *Re dórico* enmarcada por el doble pedal (V7/iv que va al VI₂/iv) este acorde de Bm7^{b5(11)}/A es a su vez e un segundo grado (ii) del modo menor de *La* en su tercera inversión (VI₂/iv = ii₂) en consecuencia la relación entre el elemento 4 y 5 de la subsección **a₂** puede ser comprendida como una cadencia plagal bimodal (ii₂ - I) hacia el acorde de Amaj9.

Esta relación armónica entre los elementos 4 y 5, es una relación característica e importante dentro de esta obra. De hecho Brouwer reutiliza esta relación para construir la **coda** y final de la pieza. El triple pedal *La-Si-Mi* de **a₂** lo encontraremos presente a lo largo de toda la sección **B**.

Observamos que de esta manera el compositor incluye un pequeño elemento de **A** en **B** y viceversa. Esto es concordante con el concepto de equilibrio inspirado del ying-yang al que Brouwer hace referencia, como ya lo hemos expuesto en la página 107.

Si bien Brouwer no indica una armadura de clave, observamos un predominio de un eje sonoro sobre la nota *La*, con una estructura polifónica modal cambiante, durante los primeros cuatro compases de la obra (elementos 1 y 2) esta es principalmente mayor dentro de un modo mixto lidio-mixolidio (con la cuarta aumentada y la séptima menor), luego en el elemento 3 vemos la aparición de la tercera menor que nos lleva hacia la siguiente estructura bimodal de la subsección **a₂** donde el tetracordio inferior es mayor y el superior menor.

La melodía principal de esta sección no es evidente a encontrar cuando leemos por la primera vez la partitura, puesto que la misma se encuentra escondida al interior del arpeggio dentro de grandes ciclos repetidos de dos compases en 3/4 en el registro medio del instrumento.

Sin embargo a través de nuestro análisis polifónico-posicional observamos claramente que la misma se encuentra presentada sobre la cuarta cuerda (entorchada). La amplitud o ámbito de la misma es de un intervalo de cuarta justa, que es a su vez es el más importante de la cinco voces, ya que en las dos voces extremas el ámbito es nulo (doble pedal *La-Mi*) y en las voces de las cuerdas 2 y 3 el mismo es de una segunda mayor. esta melodía principal está también caracterizada por el cambio de modo entre **a₁** y **a₂** así como por un primer intervalo melódico de segunda mayor (único dentro de esta subsección).

Desde un punto de vista interválico remarcamos que todos los movimientos melódicos, de cada una de las cinco voces, son descendentes y están compuestos únicamente

de segundas menores, a excepción del primer intervalo de la melodía principal que es una segunda mayor. Esto acentúa la diferencia melódica de la misma y atrae la atención del intérprete y del auditor hacia esta melodía.

5.2.2. Unidad de análisis Ua2


Movimiento	[sin indicación]				
Valor Rítmico Preponderante					
Métrica	3/4				
Secciones	A				
Subsecciones	a1		a1'		
	a ₁	a ₂	a ₃	a ₄	a ₅
Indicaciones	Cette étude peut admettre de nouvelles formules (...) [Este estudio puede admitir nuevas fórmulas]				
Eje sonoro	La (dentro de los modos : mayor, menor y dorico)				
Ritmo armónico	6/4				
Relaciones funcionales	I - Id - (i)	ii - I	i - v - VI	ii - V ₄₋₋	-- ₃ V
Pedal	Doble La-Mi grave - agudo		Doble Si-Mi medio - agudo		
Unidades de análisis	Ua1		Ua2		
Compases (cc.)	1-6	7-10	11-16	17-20	21-22
Cantidad de cc. de cada sección	3x2	2x2	3x2	2x2	1x2
	10		12		
	22				

Fig. 62. Cuadro contextual. E.S. N°6 - Unidad de análisis Ua2

The musical score is for five voices (1-5) and guitar. It is in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into subsecciones **a1'**, **a3**, **a4**, and **a5**. A dashed line labeled "Cruce de voces" indicates a crossover between voices 2 and 3. The guitar part includes chords: Am9, Em6/G, F#m7(11), Bø(11)/F, Esus4, and E. Below the guitar part, there are labels for the chords: i, v, VI, ii, V4, and V. At the bottom, there are empty boxes for labeling elements and subunits.

6

a1'

1

a3 **a4** **a5**

2

Cruce de voces

3

4

5 o 6

Am9 Em6/G F#m7(11) Bø(11)/F Esus4 E

i v VI ii V4 V

3 2 1

elem. 6 elem. 7 elem. 8 elem. 9 elem. 10 elem. 11

subunidad 3 subunidad 4 subunidad 5

subsección **a3** subsección **a4** subsección **a5**

Fig. 63. Ejemplo Musical. E.S. N°6 - Unidad de análisis Ua2

Observamos que la melodía principal es el bajo de esta subsección **a1'** la cual es a su vez la reexposición transpuesta, una octava más grave, de la melodía presentada sobre la cuarta cuerda de la precedente subsección **a1**.

La sección **a1'** posee un agregado de dos compases de 3/4 en relación a **a1**. A este agregado lo hemos llamado subsección **a5**, separándolo así de las dos subsecciones precedentes que son puntualmente la parte melódicamente reexpositiva de la frase.

Desde un punto de vista armónico podemos comprender esta subsección **a1'** como una evolución armónica hacia la dominante que Brouwer presenta en estado fundamental a través del elemento 11 (**a₅**) agregado.

Si observamos en detalle esta subsección **a1'** vemos un primer movimiento suspensivo de dos acordes Am9, Em6/G (i v menor modal) seguido de una cadencia suspensiva de cuatro acordes: F#m7⁽¹¹⁾, Bm7^{b5(11)}/F, Esus4, E (VI ii V₄₋₃).

Como en la subsección **a1** precedente observamos un doble pedal, pero en este caso el mismo es de registro medio-agudo y formado por las notas *Mi* y *Si* que son la fundamental y la quinta de del acorde de E que es a su vez la dominante (V) de *La*. Dando de esta manera una omnipresencia la sensación de dominante en esta subsección **a1'**.

Brouwer reexpone en **a1'** la melodía de la subsección **a1**. Pero a través del cambio de pedales y de la rearmonización, Brouwer transforma la precedente frase conclusiva en frase suspensiva.

El punto culminante de suspenso de esta frase suspensiva se produce sobre el acorde de Esus4 (de *Mi* suspendido sobre la cuarta) el cual genera la atracción hacia la tercera del acorde de dominante, E, de la siguiente subsección.

Teniendo en cuenta el análisis anteriormente realizado en relación a la proporción áurea de la obra, observamos que la misma corresponde aproximadamente con este punto culminante de suspenso y tensión, que es a su vez el puente o la transición hacia la sección B.

Desde un punto de vista polifónico, observamos dos cruces de voces entre las cuerdas 2 y 3 los cuales surgen de una necesidad mecánica instrumental. Puesto que el timbre entre la cuerdas 2 y 3 es naturalmente bastante homogéneo, este cruce de voces desde un punto de vista tímbrico es poco perceptible, sin embargo en función de la fórmula, o arpeggio que se decida realizar, este cruce será más o menos perceptible para el auditor.

El movimiento melódico de la dos capas sonoras que no cumplen una función de nota pedal ni de bajo, continúa siendo muy reducido. Es descendente sobre la cuerda 3 dentro de un ámbito de tercera mayor y es mínimo sobre la cuerda 4. Sobre esta última, el movimiento melódico es casi nulo, como un pedal de *Mi* a excepción del pequeño movimiento hacia *Re* en el elemento 9. Contrastando de esta manera con la sección precedente, donde la melodía de la cuarta cuerda era la melodía principal.

Observamos que Brouwer evita dar un interés melódico a la voz de la cuarta cuerda (en oposición a la subsección **a1**), dejando de esta manera un espacio libre para orientar la escucha del auditor hacia el bajo. Incluso si el interés melódico de esta voz de la cuarta cuerda es ínfimo, observamos la aparición de un pequeño movimiento contrario entre las voces de la cuarta cuerda y la sexta acompañado por un breve triple pedal formado por las notas *La*, *Si* y *Mi* entre los elementos 9 y 10 (en la subsección **a4**).

Observaremos en la sección **B** una construcción basada sobre este movimiento contrario acompañado por el triple pedal formado por las notas *La*, *Si* y *Mi*. este triple pedal, ya había sido presentado por el compositor, al final de la subsección **a1** entre los elementos 4 y 5.

Es interesante remarcar que dentro de la escritura polifónica y dado el mínimo movimiento melódico de las voces secundarias, observamos múltiples notas repetidas.

Desde un punto de vista mecánico-instrumental, las notas repetidas (pedales o notas comunes en los enlaces armónicos), cuando no son presentadas sobre cuerdas al aire, cumplen una función de *pivot* o puntos de apoyo para el desplazamiento de la o las voces en movimiento.

5.3. Análisis detallado de la sección B

5.3.1. Unidad de análisis Ub1


Movimiento	[sin indicación]		
Valor Rítmico Preponderante			
Métrica	2/4		
Secciones	B		
Subsecciones	b1		coda
	b₁	b₁'	a₂'
Indicaciones	<i>Cette étude peut admettre de nouvelles formules (...)</i> [Este estudio puede admitir nuevas fórmulas]		
Eje sonoro	La (dentro de los modos : mayor, menor y dorico)		
Ritmo armónico	4/4		2/4
Relaciones funcionales	ii - VI	II - I	ii - I
Pedal	Triple La-Si-Mi grave - medio - agudo		
Unidades de análisis	Ub1		
Compases (cc.)	23-26	27-30	31-33
Cantidad de cc. de cada sección	2x2	2x2	2+1
	8		2+1
	11		

Fig. 64. Cuadro contextual. E.S. N°6 - Unidad de análisis Ub1

B **b₁** **coda**

Cuerda

1

2

3

4

5 o 6

$B\emptyset(11)/A$ $F\#m7(11)/A$ $Bm7(11)/A$ $AMaj9$ $B\emptyset(11)/A$ $AMaj9$

ii VI II I ii I

2 2 2 1

elem. 12 elem. 13 elem. 14 elem. 15 elem. 4 elem. 5 elem. 16

subunidad 3 subunidad 4 subunidad 5

subsección **b₁** subsección **b₁'** subsección **a₂'**

Fig. 65. Ejemplo Musical. E.S. N°6 - Unidad de análisis Ub1

La sección **B** está constituida por dos partes **b₁** y **coda**. Donde la coda es una breve reexposición de los elementos 4 y 5 de la sección **A** (pero dentro de una métrica en 2/4 y sin repeticiones). Sugiriendo de esta manera una estructura **ABA**, pero teniendo en cuenta la ínfima duración de esta reexposición, hemos preferido denominar la forma general de la pieza de manera bipartita: **AB**.

Observamos la presencia de un *ostinato* formado por las notas *Re* y *Do#* que hemos puesto en valor con una elipse en el ejemplo musical precedente. Este *ostinato* es

transportando desde un punto de vista mecánico-instrumental a través de la cuerdas 4, 3 y 2 modificándose así el timbre del mismo.

Observamos que las notas del *ostinato* provienen del encadenamiento de los elementos 4 y 5 de **A**.

Desde un punto de vista armónico observamos tres relaciones que parten de un segundo grado hacia el entorno de la tónica, en consecuencia, podemos concluir que para componer esta sección **B** Brouwer presenta la relación subdominante tónica de **a₂** de tres maneras diferentes:

- | | | | | |
|--------|----|---|--------------------------|-------------------------|
| 1-) ii | IV | (ii de <i>La</i> menor y IV de <i>La</i> Mayor) | Bm7 ^{b5(11)} /A | F#m7 ⁽¹¹⁾ /A |
| 2-) II | I | (II de <i>La</i> Mayor y I de <i>La</i> Mayor) | Bm7 ⁽¹¹⁾ /A | AMaj9 |
| 3-) ii | I | (ii de <i>La</i> menor y I de <i>La</i> Mayor) | Bm7 ^{b5(11)} /A | AMaj9 |

Podemos suponer, que esta sección **B** es una elaboración armónica, melódica y posicional, que toma como punto de partida la subsección **a₂** constituida por los elementos 4 y 5.

Desde un punto de vista puramente posicional, observamos que a cada una de las tres relaciones armónicas anteriormente expuestas, Brouwer las presenta en 3 posiciones diferentes sobre el diapasón de la guitarra:

- | | | |
|--------|----|------------------------------------|
| 1-) ii | IV | sobre la décima posición (10 fr.). |
| 2-) II | I | sobre la cuarta posición (4 fr.). |
| 3-) ii | I | en primera posición. |

Observamos la traducción gráfica del movimiento melódico contrario y viceversa. Este movimiento melódico contrario se produce entre el *ostinato* y las notas características de cada una de las tres relaciones armónicas anteriormente mencionadas.

En consecuencia observamos tres grupos de encadenamientos polifónicos-posicionales.

Remarcamos que los gestos posicionales de las primeras dos relaciones son gráficamente opuestos (elementos 12 y 14) y llevan a una misma posición de cuarta justa (elementos 13 y 15) transportada en dos lugares diferentes sobre el diapason de la guitarra (en décima y cuarta posición).

Remarcamos que el tercer grupo esta formado por dos gestos paralelos, con una nota pivote, como ya lo hemos explicado en el análisis de la primera exposición se esta relación en **A**.

Observamos que las notas *La*, *Si* y *Mi* del triple pedal, son la fundamental, la novena y la quinta del acorde central de esta sección (Amaj9) así como la séptima, la fundamental y la oncenena del segundo grado, el cual podrá tener una quinta justa o bemol.

Como ya lo hemos explicado, observamos una aceleración del ritmo armónico ligado a la forma. Dentro de la sección **A** los cambios armónicos se producen cada 6 negras ($3/4+3/4$), en esta sección **B** cada 4 negras ($2/4+2/4$) en **b1** y en la **coda** cada 2 negras ($2/4$), para terminar una sola nota *La* (tónica).

Desde un punto de vista melódico polifónico esta sección **B** está compuesta principalmente de movimientos contrarios en oposición a las dos subsecciones anteriores dentro de **A** donde predominaban los movimientos melódicos paralelos u oblicuos descendentes.

En el análisis de **A** habíamos observado que la relación armónica entre los elementos 4 y 5, es una relación característica importante dentro de esta obra puesto que Brouwer reutiliza esta relación para construir la **coda** y final de la pieza. Hemos comprendido a través de nuestro análisis que el triple pedal *La-Si-Mi* así como el *ostinato* formado por las notas *Re* y *Do#* de la sección **B** provienen del desarrollo que realiza el compositor de los elementos 4 y 5 (subsección **a**₂).

5.4. Tratamiento de la línea y del material contrapuntístico

Observamos a partir del análisis, que la obra está construida a partir del enlace de acordes pensados desde un punto de vista mecánico-instrumental afín de respetar una estructura de posiciones de los dedos que permita realizar una conducción melódica polifónica (coral), separando cada una de las cinco voces de la polifonía en cada una de las cinco primeras cuerdas de la guitarra, utilizando la sexta cuerda únicamente como una extensión hacia el registro grave para la voz del bajo de la polifonía.

Observamos un pedal constante de la nota *Mi* de la primera cuerda, en el registro agudo, a lo largo de toda la obra. Este pedal es doblado por la nota *La* grave de la quinta cuerda en **a1** y luego está doblado por la nota *Si* en **a1'**. En sección **B** en 2/4 observamos un triple pedal, formado por las notas *La-Si-Mi*.

Si bien Brouwer no indica una armadura de clave, observamos un predominio de un eje sonoro sobre la nota *La* en **a1**, *Mi* en **a1'** y nuevamente *La* en **B**. Coincidente con los cambios de notas pedal anteriormente nombradas.

La melodía principal de la sección **A** se encuentra presentada sobre la cuarta cuerda (entorchada). La amplitud o ámbito de la misma es de un intervalo de cuarta justa, que es a su vez es el más importante de la cinco voces de esta sección. Esta melodía principal está caracterizada por el cambio de modo entre **a₁** y **a₂** así como por un primer intervalo melódico de segunda mayor.

Desde un punto de vista interválico remarcamos que todos los movimientos melódicos, de cada una de las cinco voces, son descendentes y están compuestos únicamente de segundas menores en **a1**, a excepción del primer intervalo de la melodía principal que es una segunda mayor. Esto acentúa la diferencia melódica de la misma y atrae la atención del interprete y del auditor hacia esta melodía.

Observamos que la melodía de registro medio de **a1** se repite transpuesta a la octava grave en **a2**, produciéndose en este una elisión entre el precedente pedal grave *La* y la primera nota de esta melodía en el bajo.

En la sección **B** observamos la presencia de un *ostinato* formado por las notas *Re* y *Do#*. Este *ostinato* es transportando, desde un punto de vista mecánico-instrumental, a través de la cuerdas 4, 3 y 2 modificándose así el timbre del mismo.

Desde un punto de vista melódico polifónico esta última sección **B** está compuesta principalmente de movimientos contrarios en oposición a las dos subsecciones anteriores dentro de **A** donde predominaban los movimientos melódicos paralelos u oblicuos descendentes.

5.5. Armonías, acordes, y otras construcciones verticales

Si bien la forma es bipartita, dado el contenido melódico contrastante entre **A** y **B**, observamos a través del análisis armónico de la obra tres ejes armónicos. La sección **A** posee una primera subsección **a1** centrada sobre la tónica, una segunda subsección **a1'** sobre la dominante para finalizar sobre la sección **B** centrada nuevamente sobre la tónica. Esto que nos recuerda las formas tripartitas de las dos piezas anteriores que hemos analizado de Leo Brouwer.

El análisis detallado de cada una de las subsecciones ya lo hemos realizado en los capítulos precedentes.

Desde un punto de vista mecánico-instrumental, observamos que Brouwer utiliza un máximo de tres dedos para construir los acordes de la obra, evitando cualquier tipo de cejilla. Ésto es coherente con el objetivo pedagógico de la misma que está orientada a jóvenes interpretes y la connotación “sencillo” dentro del título de la obra *Estudio sencillo N°6*, toma a través de esta característica compositiva todo su valor.

Observemos lo que acabamos de afirmar a través de la síntesis armónica-posicional de la obra presentada en la siguiente figura :

A

a1

A(#11) 4fr. A7(#11) 4fr. Am(#6)(#11) 4fr. B \emptyset (11)/A AMaj9

I Id V/IV (i) pos 1 ii I

a1'

Am9 Em6/G F#m7(11) B \emptyset (11)/F Esus4 E

i v VI ii V4 V

B

12

B \emptyset (11)/A F#m7(11)/A Bm7(11)/A AMaj9 B \emptyset (11)/A AMaj9

ii VI II I ii I

Fig. 66. Ejemplo Musical. E.S. N°6 - Síntesis armónica-posicional

También apreciamos que todos los acordes de la obra están compuesto únicamente por una de las cuatro fundamentales siguientes: *Fa#*, *Si*, *Mi* o *La*, las cuales corresponden al VI, II, V y I grado en torno al eje *La*. Brouwer presenta acordes en diversos modos contruidos sobre cada una de estas fundamentales (cercanas) del círculo de quintas de *La*.

Si bien observamos una lógica que elabora el formante mecánico-instrumental para la concepción de algunos de los pasajes de esta obra como en el caso del enlace entre el acorde

pos. 1 y el siguiente (ya analizado en la página 180), remarcamos a través de nuestro análisis que Brouwer realiza una profunda reflexión armónica y polifónica dentro de la cual estos acordes posicionales se integran.

5.6. Resumen del capítulo

Principales características inmanentes de la obra

A modo de síntesis de los resultados más importantes obtenidos a través del análisis de nivel neutro de la obra, enunciaremos a continuación las principales características o ideas constitutivas de la misma.

Observamos:

- Un contenido principalmente armónico polifónico (presentado a través de un arpeggio).
- Una lógica mecánica instrumental de la mano derecha que realiza una fórmula de arpeggio (libre, a elección del intérprete) repetida a lo largo de la obra y que se adapta al cambio métrico.
- Que la polifonía sigue una lógica posicional o mecánica-instrumental, donde cada una de las cuatro voces superiores corresponden a cada una de las cuatro primeras cuerdas de la guitarra y la quinta voz de la línea del bajo a las dos últimas cuerdas (5 y 6). Es interesante remarcar que cada voz posee el timbre particular de la cuerda en la cual es interpretada.
- Que desde un punto de vista formal la obra es coherente en su construcción, el clímax de la misma corresponde aproximadamente a la proporción áurea como en el caso de las dos obras anteriormente analizadas. Esto nos sugiere que no hay

una real necesidad musical de incorporar repeticiones suplementarias, puesto que si agregamos estas repeticiones la proporción áurea en este caso, no corresponderá con el clímax de la obra.

- Desde el punto de vista del ritmo armónico, observamos una aceleración del mismo ligado a la forma, puesto que dentro de la sección **A** los cambios armónicos se producen cada 6 negras, en la sección **b1** cada 4 y en la **coda** cada 2, para terminar sobre una sola nota *La* (la fundamental). Asimismo observamos que cada una de estas sección es cada vez más breve, **A** posee 11 elementos, y al interior de **B** en **b1** observamos 4 elementos y en la **coda** únicamente 2. Esto nos sugiere una forma amortiguada, donde el ritmo armónico sigue un movimiento de aceleración amortiguado como cuando dejamos caer una pelota al suelo que rebota cada vez más rápido hasta que el movimiento desaparece.
- Desde el punto de vista formal, observamos una forma AB amortiguada. No hay una necesidad musical de incorporar repeticiones suplementarias como se sugiere en la última edición de los *Estudios Sencillos*¹⁹⁷, puesto que si se agregan estas repeticiones la forma amortiguada de la obra desaparecerá y el clímax de la obra no corresponderá a la proporción áurea de la misma.
- Desde el punto de vista melódico, una larga melodía principal descendente a lo largo de toda la sección **A** presentada en el registro medio grave, sobre los primeros 10 compases y luego reexpuesta, transpuesta y rearmonizada a la octava grave, en la voz del bajo. Esta melodía principal estructura la sección **A** en dos partes, donde la primera es armónicamente conclusiva y la segunda es suspensiva dando lugar a la sección **B**.
- Desde un punto de vista del contrapunto la utilización de pedales dobles y triples que siguen la estructura de la obra enmarcando una conducción melódica, polifónica de las voces restantes principalmente descendente en la sección **A** y de movimientos contrarios por grupos de dos elementos en **B**.

¹⁹⁷ BROUWER, Leo. *Études simples : Estudios sencillos*. [Frédéric Zigante]...*Op. cit.* p. 31

- Que el juego de opuestos que forma parte del lenguaje en busca del equilibrio del cual se nutre el compositor, se expresa en esta obra a través del contraste en el movimiento melódico descendente de la sección **A** frente a los sucesivos movimientos contrarios de la sección **B** dentro de una continuidad dada por las notas pedal y los elementos 4 y 5 que se reexponen y reelaboran en las dos secciones.
- Que todos los acordes de la obra están compuesto únicamente por una de las cuatro fundamentales siguientes: *Fa#*, *Si*, *Mi* o *La*, las cuales corresponden al VI, II, V y I grado en torno al eje *La*. Brouwer presenta acordes en diversos modos contruidos sobre cada una de estas fundamentales (cercanas) del círculo de quintas de *La*.
- Que el aspecto mecánico-instrumental se encuentra elaborado en esta obra al mismo nivel que los otros parámetros, y que el mismo es fundador de ideas musicales.
- Una importante economía de recursos. Son pocos, los elementos de base que Brouwer elabora, transformándolos y combinándolos con otros parámetros (melódicos, contrapuntístico, tímbricos, posicionales, tonales, formales y mecánicos-instrumentales)
- Que el puente o transición entre A y B está ubicado sobre la proporción áurea de la obra.
- Que la construcción de este *Estudio Sencillo N°6* es extremadamente elaborada, incluso si a primera vista, se observa una “simple” sucesión de acordes dentro de una forma AB.
- Que Brouwer enriquece su elaboración formal a través de los conceptos de proporción áurea así como el concepto de estructura amortiguada.

CAPÍTULO VI. Aspectos pedagógicos de los *Estudios Sencillos* y de la *Danza Característica*

En este capítulo realizamos una lectura crítica de diferentes escritos pedagógicos en relación a estas obras.

6.1. Principales escritos

En relación a los *Estudios Sencillos* de Leo Brouwer varios investigadores han realizado interesantes trabajos sobre diferentes aspectos pedagógicos de los mismos, pero ninguno de ellos ha realizado un trabajo que asocie un profundo análisis musical compositivo que tenga en cuenta al parámetro mecánico-instrumental como elemento constitutivo al mismo nivel que los otros parámetros de la composición en Leo Brouwer.

En relación a la *Danza Característica*, puesto que es una obra de concierto, no hemos encontrado ningún estudio que se concentre específicamente sobre los aspectos pedagógicos de la misma. Sin embargo ciertos autores, como ya lo hemos remarcado a través de nuestra investigación, hablan de otros aspectos de la misma.

En líneas generales los diferentes investigadores que han trabajado sobre el aspecto pedagógico de los *Estudios Sencillos* ponen en valor la utilidad didáctica de estos estudios, con el fin de desarrollar diferentes habilidades técnicas útiles para el guitarrista.

Doherty dentro de su trabajo panorámico sobre la obra para guitarra de Brouwer y su aplicación pedagógica¹⁹⁸ nos habla del resultado obtenido a través del análisis que ella realiza sobre algunos de los *Estudios Sencillos*.

(...) Les analyses illustrent l'emploi par Brouwer d'une trame harmonique moderne, de nouveau rythmes et mesures, de techniques de guitare pragmatiques et idiomatiques conçues spécifiquement pour le guitariste débutant ou pour celui qui veut se perfectionner et revoir des

¹⁹⁸ DOHERTY, Marie-Madeleine. *Leo Brouwer, son œuvre pour guitare ... Op. cit.*

bases. En effet, ces pièces sont des miniatures et chaque étude développe seulement quelques points de détail, pas toujours décelables à la première lecture. Se pencher plus sur celles-ci avant de les enseigner ne peut être que bénéfique pour tous. Les cours n'en seront que mieux orientés et plus efficaces¹⁹⁹.

[...] Los análisis ilustran el uso que hace Brouwer de una trama armónica moderna, de nuevos ritmos y compases, de técnicas de guitarra pragmáticas e idiomáticas concebidas específicamente para el guitarrista principiante o para aquellos que quieren perfeccionarse y revisar las bases. De hecho, estas piezas son miniaturas y cada estudio desarrolla únicamente un par de puntos de detalle no siempre detectables en una primera lectura. Acercarse a ellos antes de enseñarlos, será beneficioso para todos. Las clases estarán mejor orientadas y serán más eficientes.]

DOHERTY, Marie-Madeleine.

A través de nuestra investigación hemos obtenido resultados que son concordantes con esta breve descripción. También estamos de acuerdo con la premisa de que será beneficioso acercarse a estos estudios antes de enseñarlos. Sin embargo, pensamos que un profundo análisis musical es particularmente útil, puesto que el mismo permitirá apropiarse del contenido musical de cada estudio, para que los aspectos técnicos a desarrollar sirvan para poner en valor la idea musical inmanente en cada uno de ellos.

Las “técnicas de guitarra pragmáticas e idiomáticas” a las cuales hace referencia Doherty, son el resultado de la elaboración que hace Brouwer como compositor del formante mecánico-instrumental tanto en estos estudios sencillos como en su obra para guitarra en general.

Doherty analiza²⁰⁰ dentro de los diez primeros *Estudios Sencillos* los N°1 y N°5 del primer cuaderno²⁰¹ y los *Estudios Sencillos* N°6 y N°8 del segundo cuaderno²⁰². El análisis

¹⁹⁹ *Ibidem.* pp. 47 - 48.

²⁰⁰ *Ibidem.* pp. 77 - 86.

²⁰¹ BROUWER, Leo. *Études simples (Estudios Sencillos) 1ère Série N° 1 à 5*. Paris : Max-Eschig, 1972.

²⁰² BROUWER, Leo. *Études simples (Estudios Sencillos) 2ème Série N° 6 à 10*. Paris : Max-Eschig, 1972.

que Doherty realiza está centrado en la manera como pueden ser abordados estos estudios durante las clases de guitarra, buscando una aplicación práctica pedagógica y delimitando algunos elementos constitutivos.

Doherty nos presenta uno de los objetivos en relación al análisis musical que desarrolla en torno de los *Estudios Sencillos*:

« *Le but est de délimiter les différents éléments constitutifs et de voir comment on peut les mettre en œuvre à la guitare; de plus, ces pièces s'adressant plutôt à des guitaristes en herbe, des notions trop poussées d'analyse ne nous semblent pas fondamentales*²⁰³ ».

[El objetivo es delimitar los diferentes elementos constitutivos y observar cómo podemos ponerlos en práctica en la guitarra; además, las obras [Estudios sencillos] están dirigidas en principio a jóvenes guitarristas, las nociones demasiado avanzadas de análisis no nos parecen fundamentales]

DOHERTY Marie-Madeleine

Si bien Doherty en su interesantísimo trabajo realiza un breve análisis musical de los *Estudios Sencillos*, como un apoyo indispensable a la organización pedagógica del trabajo que propone hacer con los alumnos, ella misma nos comenta de manera explícita que no realiza un profundo análisis musical compositivo de los *Estudios Sencillos*, puesto que no lo considera fundamental para su objetivo pedagógico.

Nosotros, como ya lo hemos comentado, consideramos fundamental para nuestra investigación de realizar un profundo análisis musical compositivo que tenga en cuenta todos los aspectos de la obra incluyendo el formante mecánico-instrumental, para poder reflexionar desde el punto de vista del investigador y del profesor las implicaciones entre los diferentes formantes intrínsecos a la obra. Esto será fundamental para la posterior utilización de los resultados obtenidos, dentro de un contexto pedagógico o de estudio de la obra. Puesto que a

²⁰³ DOHERTY, Marie-Madeleine. *Leo Brouwer, son œuvre pour guitare... Op. cit.* . p. 77.

nuestro parecer la técnica debe estar al servicio de la idea musical, incluso dentro de un trabajo con un claro objetivo técnico-pedagógico.

Clive Kronenberg en “The pedagogical value of Léo Brouwer’s Études Simples²⁰⁴” habla de diferentes aspectos del valor pedagógico de los primeros 10 *Estudios Sencillos* de Brouwer. Centrándose principalmente en la utilidad de los mismos para fidelizar a los estudiantes de guitarra clásica.

Kronenberg nos comenta :

“The technical exploration of Études Simples endeavors to illustrate the composer’s pragmatic presentation of a range of pedagogical aspects geared purposely toward both the student’s technical and musical growth. Brouwer’s methodological approach offers a sound foundation in the broader quest both to win the enduring loyalty of the modern student, and, as a consequence, restore and elevate the standing of an exquisite, yet neglected instrumen²⁰⁵”.

[La exploración técnica de los Estudios simples ilustran el esfuerzo del compositor en la presentación pragmática de una serie de aspectos pedagógicos dirigidos deliberadamente hacia el crecimiento técnico y musical del estudiante. El enfoque metodológico de Brouwer ofrece una base sonora sólida para ganar la lealtad duradera del estudiante moderno, y, como consecuencia, restaurar y elevar el prestigio de un exquisito y sin embargo descuidado instrumento].

KRONENBERG, Clive.

Lo que Kronenberg describe es muy interesante, en efecto proponemos releer el prólogo de nuestra Tesis (véase el mismo en la página 8). Confirmamos a través de nuestra propia experiencia que la afirmación de Kronenberg es real, incluso, a miles de kilómetros y

²⁰⁴ KRONENBERG Clive. “The pedagogical value of Léo Brouwer’s Études Simples: A perspective on preserving an exquisite, yet neglected custom” En: *International Journal of Music Education*. South Africa : Cape Peninsula University of Technology, 2013.

²⁰⁵ *Ibidem*. p. 133.

veinte años de distancia, puesto que Kronenberg escribe su texto en Sudáfrica en 2013 y el prólogo de esta tesis hace referencia a una experiencia juvenil vivida en Argentina durante los años noventa.

Kronenberg describe el problema de la fidelidad del “estudiante moderno”, disperso entre otros, por la utilización de las nuevas tecnologías (Internet, teléfonos móviles, tabletas, ...). En su investigación Kronenberg presenta la problemática de la búsqueda de la satisfacción instantánea fuera del ambiente musical y que este modo de vida se transpone al estudio de la guitarra. Él considera que “El enfoque metodológico de Brouwer ofrece una base sonora sólida para ganar la lealtad duradera del estudiante moderno”.

Leo Brouwer nos comenta que él prefiere vivir intensamente que rápidamente²⁰⁶. A través del análisis que hemos realizado de sus obras, observamos que las mismas poseen un contenido que ha sido elaborado intensamente y no rápidamente. Comprendemos que a través de la utilización pedagógica de los *Estudios Sencillos* de Brouwer, Kronenberg espera contagiar de “intensidad” a los alumnos que buscan únicamente “rapidez”.

El artículo de Kronenberg se concentra principalmente a este aspecto de los estudios sencillos, sin embargo nos pareció pertinente citarlo, por su concordancia directa al germen de nuestra relación con la música de Brouwer.

La primera pista de audio del CD de Leonardo De Angelis²⁰⁷ a la cual hemos y hecho referencia, contiene una completa presentación oral de los *Estudios Sencillos* realizada por Leo Brouwer en persona. A continuación transcribimos integralmente esta presentación, que nos parece fundamental para la comprensión de los mismos:

Los primeros estudios sencillos los compuse entre 1960 y 1961, su propósito es didáctico en ellos he tratado los múltiples problemas técnicos que enfrenta el principiante, para aislarlos y resolverlos por separado. Mi teoría es muy simple: trabajar un solo aspecto técnico cada vez simplificando los otros componentes. Por ejemplo en el *Estudio N°1* se trabaja el pulgar de mano derecha en tanto que la mano izquierda no conlleva complicación alguna.

²⁰⁶ DE ANGELIS, Leonardo. [Guitarra]. *Leo Brouwer 20 STUDI*. [CD] SCA 013. Perugia: Quadrivium, 1990.

²⁰⁷ *Ibidem*.

Yo pienso que cada obra por pequeña que sea debe tener una nota mágica, o un acorde mágico, o un momento de poesía.

De Angelis ha dado un acento particular en el bajo dando en este cambio modal un momento poético.

Quiero hablar del tiempo o *tempo*, para mi el tempo es relativo así como el concepto del virtuoso, también es relativo. Por ejemplo si escuchamos un mismo pasaje rápido por Andrés Segovia o John Williams o Paco de Lucía veremos que los tres pasajes a pesar de ser idénticos tienen distinto tempo sin dejar de ser los tres grandes virtuosos. A veces un pasaje rápido necesita más intensidad que velocidad yo prefiero vivir intensamente a vivir rápidamente.

Cuando hablo de tempo relativo me refiero también a los tempos lentos, ningún *Adagio* es tan lento que no vibre, que no mantenga el *cantabile*. Paul Badura-Skoda hablando de Schubert en particular decía: alguna frase rápida es menos rápida y los lentos menos lentos.

Volviendo a los *Estudios Sencillos*. Sobre el Estudio N°2, hablo de tensiones armónicas y debo explicar un poco. Los acordes disminuidos o dominantes, o cualquier acorde disonante o llamado disonante es más complejo para escuchar que un acorde tonal, perfecto, por decirlo así. Por ello debemos clarificar el acorde complejo, ¿Cómo?, hay varias maneras de clarificar un acorde difícil de escuchar, se hace más sonoro o se hace un *arpeggiato*, o se le da otro color o se le coloca un *ritenuto* de manera en que enfatizamos ese acorde complejo y lo significamos dentro del contexto musical.

Sería interminable hablar de todos los estudios, por eso he preparado un código o una nomenclatura escrita que trata del propósito, el tempo, el aspecto técnico, el carácter y finalmente algo de lo que nunca se habla: Lo que se debe evitar en cada uno de los estudios.

La cultura del sonido es una de las cosas fundamentales. El modo de producción del sonido.

Como sabemos la mano del hombre, es distinta de uno a otro. La forma de su uña, el perfil del ataque, todos estos elementos difieren de un guitarrista a otro y en algunos casos considerablemente.

La guitarra tiene puntos de ataque. Es que no hemos pensado en ello. Están todos cerca de la boca, cerca de los dos armónicos prototipo o más bien no tan cerca sino más bien sobre estos armónicos. Sin saber percutimos sobre los armónicos que están en el frente de la guitarra y de aquí que el sonido se clarifica o no. Algunos grandes virtuosos tiene un sonido oscuro y otros clarísimo, esto depende muchas veces de este punto de ataque.

Los estudios once al veinte de la tercera y cuarta serie tratan aspectos técnicos como musicales en un plano formal más desarrollado. Lo mismo se estudia la velocidad en el ligado o la independencia de mano izquierda que la ornamentación, factor primordial en la música preclásica y muy poco estudiada en detalle.

Bueno solo me queda despedirme de ustedes, desearles suerte en el estudio y quedarnos escuchando a Leonardo en una interpretación modélica de mis *Estudios Sencillos*.

Gracias.

BROUWER, Leo.

Este texto de presentación nos permite reflexionar sobre diversos aspectos en relación a nuestro trabajo.

Leo Brouwer dice: “Mi teoría es muy simple: trabajar un solo aspecto técnico cada vez simplificando los otros componentes”. Esto es interesante puesto que nos presenta una lógica compositiva y mecánica-instrumental ligada a una idea musical, cada uno de estos “aspectos técnicos” para nosotros es un recurso compositivo o de instrumentación que nos permite ver de manera aislada algunas de las células generadoras de la obra de Leo Brouwer.

Es también interesante observar el comentario de Brouwer : “Los acordes disminuidos o dominantes, o cualquier acorde disonante o llamado disonante es más complejo para escuchar que un acorde tonal, perfecto, por decirlo así”. Puesto que este comentario nos

permite ver su concepción de la dicha disonancia como complejidad acústica (sonidos alejados los unos de los otros dentro de la serie de los armónicos naturales). Esta visión nos permite comprender la construcción de acordes que no siguen únicamente las reglas de la armonía tonal pero si una concepción de color de tensión o de reposo en función a la complejidad o simpleza de su contenido armónico. Abriendo un espacio de búsqueda sonora que puede estar asociado a una lógica mecánica-instrumental.

En el texto leemos, “La cultura del sonido es una de las cosas fundamentales. El modo de producción del sonido” sobre este tema se podría escribir toda una tesis. En relación a nuestro trabajo podemos ver en esta frase una atención particular de Brouwer hacia una escucha activa del sonido, hacia la producción del mismo y en consecuencia a la anticipación de su producción a través de la construcción de una clara imagen sonora interna de referencia.

Cuando Brouwer dice: “La guitarra tiene puntos de ataque. Es que no hemos pensado en ello. Están todos cerca de la boca, cerca de los dos armónicos prototipo”. Suponemos que hace referencia a los nodos de vibración de los sonidos armónicos 3 y 4 de la escala de armónicos naturales, los cuales están ubicados sobre la boca del instrumento. Para mayor información sobre este fenómeno véase de Samuel Adler: *The Study of Orchestration*²⁰⁸.

Como ya hemos podido observar, Frédéric Zigante, realiza en el 2015 una edición crítica de los primeros 20 *Estudios Sencillos*²⁰⁹. Esta es la primera publicación de divulgación y gran impacto, de los *Estudios sencillos*, realizada a partir de una investigación musicológica con fines pedagógicos. El trabajo de Zigante tiene en cuenta las diferentes ediciones anteriores a esta publicación, algunos artículos y entrevistas al compositor, así como las indicaciones dadas por Leo Brouwer durante algunas de sus clases magistrales. También tiene en cuenta las indicaciones presentadas por De Angelis a las cuales ya hemos hecho referencia. Sin Embargo Zigante decide no incluir estas últimas indicaciones de manera directa en su edición, tal vez por falta de alguna autorización o bien para poder presentar su punto de vista de cómo deben ser trabajados estos estudios, basándose en el trabajo global de revisión que él ha realizado.

²⁰⁸ ADLER, Samuel. “Natural Harmonics”. En: *The Study of Orchestration*. New York : Norton & Company, 2002 [3ª Ed.]. p. 42

²⁰⁹ BROUWER, Leo. *Études simples : Estudios sencillos*. [Frédéric Zigante]... *Op. cit.*

Esta reedición de 2015 de la partitura de los *Estudios Sencillos* dentro la editorial Max-Eschig, es la primera que se reedita reescribiendo las partituras a través de un programa informático de edición musical, incorporando pequeñas modificaciones, nuevas ideas gráficas e indicaciones pedagógicas independientes antes de cada uno de los *Estudios Sencillos*.

La revisión de François Laurent para la reedición de los *Estudios Sencillos*²¹⁰ en 2006 dentro la misma editorial Max-Eschig, se había contentado en reimprimir las partituras (sin transcribirlas) de los cuatros cuadernos de *Estudios Sencillos* de la edición de 1972 de la misma editorial, reagrupadas en un solo libro, junto a otras obras del compositor e incorporando una completa e interesante introducción²¹¹ a la cual ya hemos hecho referencia en los capítulos anteriores de nuestro trabajo.

Orlando Fraga²¹², realiza un interesante trabajo orientado principalmente a la técnica interpretativa, basándose en el concepto de mecánica instrumental presentado por Abel Carlevaro²¹³, separando la técnica de las dos manos, y realizando un análisis formal y de fraseología de cada uno de los 10 primeros *Estudios Sencillos* de Leo Brouwer.

Fraga focaliza su análisis sobre los encadenamientos mecánicos de los gestos de ambas manos sobre el instrumento proponiendo soluciones técnicas precisas para cada uno de los 10 primeros *Estudios Sencillos* a través de 10 breves capítulos.

Moraes y Scardueli²¹⁴, basándose principalmente en el trabajo anteriormente citado de Orlando Fraga han tratado a través de un sintético artículo, el tema de la aplicación pedagógica de los estudios para guitarra de Leo Brouwer en su obra de concierto. Este trabajo se concentra sobre algunos de los mecanismos de la mano izquierda y de la mano derecha que son puestos en práctica en cada uno de los *Estudios Sencillos* y la manera en que los mismos pueden ser reutilizados al momento de estudiar otras obras de concierto de Leo Brouwer como por ejemplo en la *Danza Característica*.

²¹⁰ BROUWER, Leo. *Œuvres pour guitare : Guitar works I* [François Laurent.] ... *Op. cit.* pp.1-26.

²¹¹ LAURENT, François. "L'Œuvre pour guitare publiée chez max Eschig, un corpus diversifié". En: *Leo BROUWER. Œuvres pour guitare*, ... *Op. cit.* p. I - XII

²¹² FRAGA, Orlando. *Dez Estudos Simples para violão de Leo Brouwer*: ... *Op. cit.*

²¹³ CARLEVARO, Abel. *Exposición de la teoría* ... *Op. cit.*

²¹⁴ MORAIS, Claryssa de Pádua; SCARDUELLI, Fabio. "Aplicação pedagógica dos estudos para violão de Leo Brouwer em sua obra de concerto"... *Op. cit.*

6.2. Análisis de las indicaciones pedagógicas y musicales

Para nuestra investigación, hemos decidido analizar desde un punto de vista pedagógico, el primer estudio de cada una de las dos primeras series de cinco estudios (repartidos en los dos primeros cuadernos de 5 *Estudios Sencillos*), el *Estudio Sencillo N°1* y el *Estudio Sencillo N°6*. Siendo ambos particularmente relevantes en relación a la mecánica-instrumental.

Los dos *Estudios Sencillos* que hemos seleccionado son contrastantes en varios aspectos:

- Desde el punto de vista de la textura, el *Estudio Sencillo N°1* esta constituido por una melodía acompañada con una clara raíz afrocubana en oposición al *Estudio Sencillo N°6* en el cual observamos “a primera vista” de una sucesión de arpeggios con un contenido principalmente armónico y polifónico (coral).
- El primero está escrito en primera posición, mientras que el segundo avanza hasta la décima posición. Este contraste nos permitirá reflexionar a la implicación del parámetro mecánico-instrumental dentro de dos contextos compositivos y pedagógicos diferentes.

Realizaremos a continuación una presentación analítica de las indicaciones musicales y pedagógicas en relación a los *Estudios Sencillos N°1* y *N°6*. Presentando en primer lugar las indicaciones de Leo Brouwer, (que figuran sobre la partitura) así como las provenientes de la reproducción fotográfica de las indicaciones manuscritas que acompañan el disco de Leonardo De Angelis²¹⁵ y las indicaciones que fueron grabadas por el compositor en el mismo disco. A estas indicaciones, primarias, las completaremos o confrontaremos cuando sea necesario con las indicaciones de Zigante²¹⁶ de la última edición de la obra así como de otros investigadores.

²¹⁵ DE ANGELIS, Leonardo. [Guitarra]. *Leo Brouwer ... Op. cit.*

²¹⁶ ZIGANTE, Frédéric. [Guitarra]. *Leo Brouwer: Estudios Sencillos... Op. cit.*

6.2.1. Estudio Sencillo N°1

Brouwer explica en relación a este estudio:

Mi teoría es muy simple: trabajar un solo aspecto técnico cada vez simplificando los otros componentes. Por ejemplo en el *Estudio N°1* se trabaja el pulgar de mano derecha en tanto que la mano izquierda no conlleva complicación alguna.

Yo pienso que cada obra por pequeña que sea debe tener una nota mágica, o un acorde mágico, o un momento de poesía.

De Angelis ha dado un acento particular en el bajo dando en este cambio modal un momento poético²¹⁷.

BROUWER, Leo.

En la precedente texto es interesante precisar que cuando Brouwer dice “dando en este cambio modal un momento poético”, hace referencia a la aparición del *Do#* de la melodía del bajo en el compás número 4 de la obra, asimismo confirma su utilización de diferentes modos para su composición (de los cuales hemos hablado en nuestro análisis de nivel neutro de la obra). Aquí el modo dórico de *Mi* es puesto en valor a través de esta nota *Do#*.

Apuntes sobre “Estudios Sencillos”

- 1 – Propósito 2 – Tempo 3 – Técnica 4 – Carácter
5 – Que no debe hacerse.

Estudio 1

- 1- Desarrollo del pulgar (p) M. derecha. M. Izq. fácil cada dedo se articula solo.
2- Rápido. (El tempo Cómodo [])
3- Centrarse en la M. derecha (sin rigidez)
4- Rítmico. Sentir dos niveles “orquestales”; el bajo en relieve.
5- No debe sobresalir el acompañamiento “agudo” (i.m.²¹⁸.)

BROUWER, Leo.

²¹⁷ DE ANGELIS, Leonardo. [Guitarra]. *Leo Brouwer ... Op. cit.* [CD] Pista 1.

²¹⁸ *Ibidem.* [folleto del CD] p. 1.

Las sintéticas y precisas indicaciones pedagógicas de Leo Brouwer son desarrolladas a través de frases completas por Frédéric Zigante quien agrega algunos consejos personales como podemos observar a continuación:

– El *Estudio N°1* tiene por objetivo el desarrollo del control del pulgar de la mano derecha en función melódica sobre las cuerdas bajas, con un acompañamiento compuesto por bicordios agudos a realizar con índice y medio. Las notas del bajo constituyen la melodía y, como indica el autor (*cantando il basso*) [cantado el bajo], es necesario cantarla dándole también un sentido dinámico. Se aconseja estudiar el bajo sin el acompañamiento. La separación del bajo favorecerá el desarrollo de una interpretación cantable y expresiva solicitada por Brouwer no obstante el tiempo rápido.

– En la partitura de este *Estudio* (...), las notas se indican con dimensiones diferentes para distinguir los planos sonoros requeridos por el autor. Las notas más grandes se tocan más fuerte mientras que las más pequeñas se tocan más suavemente.

– El carácter de este *Estudio* es rítmico; la indicación **Mosso** (En la partitura original **Movido**) no debe llevar a un exceso de velocidad que no permita: Cantar sobre el bajo; Poner en evidencia los dos planos sonoros (acompañamiento en segundo plano y melodía más destacada); tener la mano derecha relajada.

Por lo tanto sugiero un tempo vivaz pero cómodo. (...)

– Si el estudiante ya es capaz de usarlo, aconsejo la introducción de un *vibrato* ligero de la mano izquierda, técnica que aumenta los recursos expresivos del instrumento²¹⁹.

ZIGANTE, Frédéric.

Es interesante remarcar el desarrollo que hace Zigante del texto de Brouwer “cantado el bajo”. Zigante dice en relación a la melodía del bajo: “es necesario cantarla dándole también un sentido dinámico. Se aconseja estudiar el bajo sin el acompañamiento. La separación del bajo favorecerá el desarrollo de una interpretación cantable y expresiva solicitada por Brouwer”. Este procedimiento didáctico de separar una voz en relación a las otras para trabajarla con el instrumento nos parece un procedimiento de gran utilidad para la

²¹⁹ ZIGANTE, Frédéric. [Guitarra]. *Leo Brouwer : Estudios Sencillos... Op. cit.* p.3.

comprensión de las direcciones musicales. Este desarrollo ligado al canto, dentro de este primer *Estudio Sencillo* parece evidente y está puesto en valor a través del texto original de Brouwer.

También observamos que Zigante agrega ayudas gráficas en la reedición de la partitura, utilizando cuerpos diferentes en la escritura de las notas a fin de distinguir mejor los planos sonoros requeridos por el autor.

Morais y Scarduelli realizan un sintético cuadro comparativo de los diferentes mecanismos puestos en práctica en cada estudio, a continuación transcribiremos el cuadro²²⁰ correspondiente al *Estudio Sencillo N°1*.

<i>Estudios Sencillos em ordem numérica</i>	Mecanismos		Descrição técnico-estilística
	Mão direita	Mão esquerda	
Estudo I	Para o toque de polegar, acompanhado de cordas duplas soltas; unidade por contato (i-m); diferentes tipos de toque.	Apresentação longitudinal e transversal; uso de dedo pivô para mudança de apresentação; posições fixas.	Melodia acompanhada, baseada em ritmos populares cubanos; separação de dois planos dinâmicos.

<i>Estudios Sencillos en orden numérico</i>	Mecanismos		Descripción técnica-estilística
	Mano derecha	Mano izquierda	
Estudio I	Para el toque del pulgar, acompañado de cuerdas dobles al aires; unidad por contacto (i-m); diferentes tipos de toque.	presentación longitudinal y transversal; uso de dedo <i>pivote</i> para el traslados de la presentación; posiciones fijas.	Melodía acompañada, basada en ritmos populares cubanos; separación de dos planos dinámicos.

Fig. 67. Moraes y Scarduelli, *Estudio I*

En el precedente cuadro observamos los principales mecanismos puestos en práctica para la realización del *Estudio Sencillo N°1* desde un punto de vista técnico. Para comprender de manera detallada cómo estos mecanismos se ponen en práctica a lo largo de este estudio, recomendamos leer el trabajo de Fraga²²¹ sobre el cual está basado este cuadro sintético, así como la *Exposición de la teoría instrumental*²²² de Abel Carlevaro.

²²⁰ ,MORAIS, Claryssa de Pádua; SCARDUELLI, Fabio. “Aplicação pedagógica dos estudos para violão... *Op. cit.* p.77.

²²¹ FRAGA, Orlando. *Dez Estudos Simples para violão de Leo Brouwer: ... Op. cit.*

²²² CARLEVARO, Abel. *Exposición de la teoría ... Op. cit.*

6.2.2. Estudio Sencillo N°6

Partiendo del análisis de nivel neutro de la partitura del *Estudio Sencillo N°6*, presentado en el precedente “CAPÍTULO V. Análisis musical de la partitura del Estudio Sencillo N°6” observamos que la misma ha sido compuesta elaborando el formante mecánico-instrumental de manera de obtener una estructura polifónica-posicional que permite modificar las fórmulas de arpeggio (los gestos mecánicos instrumentales de la mano derecha), sin que ello altere la conducción de las voces de la polifonía adyacente (realizada por los gestos de la mano izquierda).

Desde un punto de vista pedagógico Brouwer da una serie de indicaciones en relación a este estudio:

Apuntes sobre “Estudios Sencillos”

- 1 – Propósito 2 – Tempo 3 – Técnica 4 – Carácter
5 – Que no debe hacerse²²³.

Estudio 6

- 1- Para usar todo tipo de fórmulas arpegiadas (Improvisarlas).
2- ♩ = 112 a 132 aprox.
3- Concentrarse en mezclar o usar diversas fórmulas de m. derecha.
4- La velocidad no es lo importante sino articular todas las formas de arpegios con el mismo “tempo”. Usar cambios dinámicos.
5- Cuidado no sentir rigidez en la m. derecha²²⁴.

BROUWER, Leo.

Como en el caso de el *Estudio N°1*, estas sintéticas y precisas indicaciones de Leo Brouwer son desarrolladas a través de frases completas por Frédéric Zigante en la nueva edición de los mismos²²⁵. Zigante agrega para la introducción a este *Estudio N°6*,

²²³ DE ANGELIS, Leonardo. [Guitarra]. *Leo Brouwer ... Op. cit.* [folleto del CD] p. 3.

²²⁴ *Ibidem*. [folleto del CD] p. 3.

²²⁵

informaciones provenientes de una fuente privada (Biscardi) así como una cita a la grabación que realiza Brouwer para la introducción del CD de De Angelis en la cual nos habla del aspecto relativo de los diferentes tempos. Esta es una interesante e enriquecedora diferencia en relación a la introducción al *Estudio N°1* (dentro de la misma edición) como podemos observar a continuación:

- El Estudio N°6 aparece a primera vista como el más clásico de los estudios sobre los arpegios: Con posiciones fijas de la mano izquierda y con la mano derecha que realiza una fórmula que permanece casi inalterada hasta el final de la pieza. En la primera edición Eschig (ME-1972) figura el texto “Cette étude peut admettre de nouvelles formules” [este estudio se puede hacer con otras fórmulas] seguido de una fórmula de ejemplo²²⁶ (...).

Sin embargo la formulación principal era tan sugerente que inducía a la mayor parte de los intérpretes, tanto en ciernes como profesionales, a descuidar completamente la indicación. Esto ha llevado a Leo Brouwer a explicar en numerosas ocasiones, sobre todo durante algunas clases magistrales, que en realidad la finalidad del *Estudio* era facilitar la ductilidad y flexibilidad de la mano derecha trabajando en el pasaje entre una fórmula de arpegios y otra y evitando acumular rigidez en la mano. Para esto Leo Brouwer habla de “improvisación” y de “mezclar” los arpegios, teniendo en consideración también los cambios de unidad de medida (2/4; 3/4; 6/8). Por ende, el objetivo del Estudio N°6 no es la velocidad sino la presentación de todas las fórmulas de arpegio logrando mantener el tempo dado inicialmente. En este sentido, Brouwer sugiere ejecutar también la pieza a velocidades notablemente diferentes.

–El autor también ha propuesto otras fórmulas escribiéndolas de puño y letra en el ejemplar de la edición de 1972 que es propiedad de Luis Biscardi²²⁷:

ZIGANTE, Frédéric.

²²⁶ Aquí Zigante copia la fórmula propuesta en la versión de 1972. Nosotros hemos adjuntado la partitura completa dentro del anexo “A.6. Partitura completa del Estudio Sencillo N°6” esta fórmula se puede observar en la parte superior izquierda de la misma, en la página 303.

²²⁷ ZIGANTE, Frédéric. [Guitarra]. *Leo Brouwer: Estudios Sencillos... Op. cit.* p.26.-27.

El comentario : “como el más clásico de los estudios sobre los arpeggios” o bien como el más *habitual* o *corriente* de los estudios, es muy interesante dentro de la continuación de nuestro trabajo. Ya que hemos decidido realizar nuestra investigación pedagógica (presentada en el CAPITULO VII) sobre este *Estudio Sencillo N°6*, esperando que los resultados obtenidos sean aplicables a otras obras y estudios que correspondan a un modo de escritura similar. Visto que este modo de escritura según Zigante es clásico, en el sentido de *habitual* o *corriente*, esperamos que nuestro trabajo sea de utilidad para un gran número de casos.

Desde un punto de vista pedagógico, el siguiente pasaje del precedente texto es también de particular interés: “(...) que en realidad la finalidad del *Estudio* era facilitar la ductilidad y flexibilidad de la mano derecha trabajando en el pasaje entre una formula de arpeggios y otra (...) Leo Brouwer habla de “improvisación” y de “mezclar” los arpeggios, teniendo en consideración también los cambios de unidad de medida (2/4; 3/4; 6/8)”.

En nuestro análisis de nivel neutro, hemos observado una forma AB amortiguada donde los cambios armónicos se aceleran a medida que la obra se despliega en el tiempo. Teniendo en cuenta esta característica de la obra asociada a la precedente explicación, podemos suponer que Brouwer utiliza de manera pedagógica, este acelerando armónico de la obra como estructura para recibir las diferentes fórmulas de arpeggio que cambiarán en acelerando (aumentando la dificultad de la mano derecha hacia el final), siguiendo la escritura amortiguada de la obra.

Esta reflexión se presenta a su vez como una razón complementaria por la cual las repeticiones sugeridas sobre la partitura de Biscardi y transcritas por Zigante en esta última edición parecen superfluas (véase la reflexión en torno a estas repeticiones en el análisis inmanente de la obra dentro de “CAPÍTULO V. Análisis musical de la partitura del Estudio Sencillo N°6”).

A continuación presentamos la proposición de cinco posibles fórmulas de arpeggio escritas por Brouwer en el ejemplar de Luis Biscardi que fueron reproducidos por Zigante en la nueva edición²²⁸:

²²⁸ ZIGANTE, Frédéric. *Leo Brouwer : Estudios Sencillos. Op. cit...* pp. 24-25



Fig. 68. Ejemplo Musical - arpegio para el *Estudio Sencillo N°6*

Zigante, al transcribir en su trabajo las fórmulas propuestas por Brouwer a Biscardi, insiste sobre el aspecto “libre” del arpegio a realizar, incitando al alumno a inventar otras fórmulas.

Fraga comenta sobre este estudio:

O arpejo contínuo com cada um dos acordes repetidos dá ao estudo um caráter de pequeno prelúdio. A maneira como Brouwer articula a

progressão harmônica remete aos prelúdios barrocos, em especial os Prelúdios BWV 999 em Ré Menor para alaúde e o 1º Prelúdio em Dó maior do Cravo Bem Temperado de Bach. De cunho tonal, o encadeamento dos acordes (...) lembra muito as cadeias de suspensões e apoyaturas típicas do barroco italiano. A simetria da repetição de cada acorde nos remete também ao Estudo 1 de Villa-Lobos²²⁹.

[El arpeggio continuo con cada uno de los acordes repetidos da al estudio un carácter de pequeño preludio. La manera como Brouwer articula la progresión armónica remite a los preludios barrocos, en especial el preludios BWV 999 en *Re* menor para laúd y el 1º Preludio en *Do* mayor del Clave Bien Temperado [BWV 846] de Bach. De cuño tonal, el encadenamiento de los acordes (...) recuerda mucho las cadencias de suspensiones y apoyaturas típicas del barroco italiano. La simetría de la repetición de cada acorde nos remite también al Estudio 1 de Villa-Lobos].

FRAGA, Orlando.

Nosotros estamos de acuerdo con esta descripción que hace Fraga del *Estudio Sencillo N°6* y nos parece normal de asociar al mismo al concepto de preludio, más allá de su objetivo pedagógico. Asimismo la reminiscencia al Estudio N°1 de Villa-Lobos es algo evidente para todo músico que haya estudiado o interpretado ambas piezas, dadas las características similares de la escritura, incluso si mecánicamente el Estudio N°1 de Villa-Lobos es substancialmente más difícil desde un punto de vista mecánico-instrumental dada la utilización de cejillas de la mano izquierda.

A través de nuestro análisis inmanente de la obra hemos podido observar que el *Estudio Sencillo N°6* posee una estructura formal particular, dentro de una forma **AB** que evoluciona en *acelerando* armónico y disminución de sus partes de manera amortiguada, resultando la sección **B** mucho más pequeña que la sección **A**, así como una construcción, polifónica-posicional proveniente del desarrollo (a través de la composición) del parámetro mecánico-instrumental. Sin duda Brouwer tuvo en cuenta las dos obras anteriormente

²²⁹ FRAGA, Orlando. *Dez Estudos Simples para violão de Leo Brouwer: ... Op. cit.* pp. 47-48

nombradas al momento de componer su *Estudio Sencillo N°6*, pero no se conformo en realizar una copia en el método compositivo de las mismas.

Brouwer desarrolla el aspecto melódico polifónico con un sustento posicional y agrega el concepto de arpeggio (o formula) libre dentro de la obra. Esto da un espacio de creación o improvisación para los intérpretes, alumnos y profesores. Desde un punto de vista pedagógico, proponer al alumno de inventar nuevas fórmulas es una manera de solicitar su creatividad y su autonomía.

Observemos el cuadro²³⁰ correspondiente al *Estudio Sencillo N°6* de Morais y Scardueli:

<i>Estudios Sencillos em ordem numérica</i>	Mecanismos		Descrição técnico-estilística
	Mão direita	Mão esquerda	
Estudo VI	Arpejo descendente com alternância de p-a-m-i em cordas imediatas; controle do polegar; uniformidade das notas internas tocadas com o polegar.	Apresentação longitudinal e transversal; sequência de giros com ou sem dedo pivô; traslados e deslocamentos.	Único estudo da série que apresenta movimento constante de arpejo todo o tempo; remete ao Estudo nº 1, de H. Villa-Lobos; avanço técnico e estético; caráter de prelúdio (progressão harmônica) – Barroco.

<i>Estudios Sencillos en orden numérico</i>	Mecanismos		Descripción técnica-estilística
	Mano derecha	Mano izquierda	
Estudio VI	Arpeggio descendente con alternancia de p-a-m-i en cuerdas inmediatas; control del pulgar; uniformidad de las notas internas tocadas con el pulgar.	Presentación longitudinal y transversal; secuencia de giros con o sin dedo pivote; traslados y desplazamientos.	Único estudio de la serie que presenta un movimiento constante de arpeggio todo el tiempo; nos remite al Estudio nº 1, de H. Villa-Lobos; evolución técnica-estilística; carácter de preludio (progresión armónica) – Barroco.

Fig. 69. Morais y Scardueli, *Estudio VI*

²³⁰ MORAIS, Claryssa de Pádua; SCARDUELLI, Fabio. “Aplicação pedagógica dos estudos para violão... *Op. cit.* p.78.

Observamos en este cuadro una precisión particular para el arpeggio: realizado por la mano derecha los dedos p-a-m-i tocan en cuerdas inmediatas (seguidas unas de las otras) este comentario hace referencia a una huella (mecánica-instrumental) de posición de la mano derecha, la cual tendrá que ser respetada al momento de realizar nuevas fórmulas. Esto se observa con claridad en la proposición que hace Brouwer a Biscardi y que Zigante transcribe. Sin embargo ni Brouwer, ni Zigante lo precisan, puesto que seguramente les parece una evidencia.

También observamos la filiación del trabajo de Morais y Scardueli basado sobre el de Fraga en la descripción técnica estilística.

Como hemos explicado a través del capítulo: “5.2. Análisis detallado de la sección A”, la melodía principal de esta sección no es evidente a encontrar cuando leemos la partitura por la primera vez. Puesto que esta melodía se encuentra escondida al interior del arpeggio en el registro medio del instrumento.

Sin embargo nos llama la atención que los diferentes trabajos de investigación realizados con un objetivo pedagógico, a los que hemos tenido acceso, no tienen especialmente en cuenta este aspecto melódico polifónico del *Estudio Sencillo N °6*. En consecuencia, los mismos, no hacen una proposición pedagógica particular para desarrollar la escucha interior de las diferentes melodías dentro de la polifonía, ni trabajan sobre la dirección de las mismas.

A diferencia del *Estudio Sencillo N°1*, para este *Estudio sencillo N°6* desde un punto de vista dinámico Brouwer, en la edición de 1972, no da ninguna indicación, dejando total libertad al interprete. Zigante²³¹, en la edición de 2015, presenta sobre la partitura ***f - mP*** en cada repetición a lo largo de todo el estudio, como en un juego de ecos. Esto acentúa el aspecto mecánico-repetitivo del arpeggio y puede ser útil para trabajar desde un punto de vista didáctico, el control dinámico realizado por la mano derecha. Sin embargo esta indicación dinámica dificulta la puesta en valor de la dirección de las melodías internas de la polifonía adyacente.

²³¹ ZIGANTE, Frédéric. *Leo Brouwer : Estudios Sencillos. Op. cit...* pp. 30-31

6.2.3. Danza Característica

Como hemos explicado en la introducción de este capítulo VI, puesto que la *Danza Característica* es una obra de concierto, no hemos encontrado ningún estudio que se concentre específicamente sobre los aspectos pedagógicos de la misma.

Sin embargo, si bien la *Danza Característica* no es una obra que haya sido compuesta con un objetivo pedagógico, la misma es actualmente enseñada en conservatorios y estudiada por alumnos, interpretes, pedagogos e investigadores.

A través de la investigación y el análisis en torno a esta obra, que hemos presentado en los capítulos precedentes, pensamos haber aportado una base sólida para la comprensión de los diferentes aspectos constitutivos de la misma. Esta base, podrá servir de referencia a pedagogos e interpretes para el desarrollo de estrategias didácticas personales, que sirvan para facilitar la apropiación y la transmisión del contenido musical de la *Danza Característica*.

Asimismo en el capítulo “3.7.1. Lectura del facsímil de la Danza Característica (1957)” realizamos una lectura comparativa entre el facsímil y la edición de la partitura que será de particular utilidad, para clarificar ciertas dudas que pueden surgir al momento de tomar decisiones en relación al estudio y a la interpretación de la obra.

En relación a la mecánica-instrumental, hemos verificado a través de nuestro análisis que ciertos pasajes de esta obra guardan una estrecha relación con el formante mecánico-instrumental.

En la “Fig. 20. Ejemplo Musical. Subunidad 2 de Ua3” (de la página 115), observamos el acorde posicional *pos.II*. Este acorde es transportado de manera paralela por el compositor siguiendo un patrón rítmico repetitivo como vemos en la “Fig. 21. Ejemplo Musical. Eje paradigmático integral de la subunidad 3 de Ua3” (de la página 118). Desde un punto de vista instrumental esto genera un desplazamiento paralelo de una posición fija de los dedos de la mano izquierda.

A modo de ejemplo de una posible aproximación didáctica instrumental, describiremos mecánicamente lo anteriormente presentado utilizando los términos presentados en la *Exposición de la teoría instrumental*²³² de Carlevaro: este pasaje está compuesto por la traslación longitudinal de una posición fija la cual se desplaza siguiendo un movimiento cromático de la primera a la séptima posición.

Como hemos podido observar en la codificación anterior, los pasajes que poseen una estrecha relación con el formante mecánico-instrumental, son fácilmente codificables desde la metodología analítica de las posiciones que propone Carlevaro.

A continuación presentamos el cuadro sintético²³³ de Moraes y Scarduelli sobre los mecanismos puestos en práctica en la *Danza Característica*:

Obra	Mecanismos		Descrição técnico-estilística
	Mão direita	Mão esquerda	
<i>Danza Característica</i> (1957)	Diversas fórmulas de arpejo; toque repetido de polegar em cordas imediatas; arpejo com o polegar em duas ou mais notas contínuas; <i>rasgueados</i> ; <i>tambora</i> .	Pestanas; ligados com pestana; ligados descendentes com corda solta; contração; traslados longitudinais; mudanças de posição; dedos pivô; apresentação fixa da mão.	Uso de elementos populares; motivos e padrões rítmicos de origem afro-cubana, como a <i>clave</i> , o <i>tresillo</i> e a <i>conga</i> ; inovação técnica: 6ª corda afinada em Ré e golpe percussivo no instrumento (<i>tambora</i>).

Obra	Mecanismos		Descripción técnica-estilística
	Mano derecha	Mano izquierda	
<i>Danza Característica</i> (1957)	Diversas fórmulas de arpegio; toque repetido de pulgar en cuerdas inmediatas; arpegio con el pulgar en dos o más notas continuas; <i>rasgueados</i> ; <i>tambora</i> .	Cejillas; ligados con cejillas; ligados descendentes con cuerdas al aire; contracción; traslados longitudinales; [desplazamientos o] cambios de posición; dedos pivot; presentación fija de la mano.	Uso de elementos populares; motivos y patrones rítmicos de origen afro-cubanos, como la <i>clave</i> , el <i>tresillo</i> y la <i>conga</i> ; innovación técnica: 6ª cuerda afinada en Ré y golpe repercusivo en el instrumento (<i>tambora</i>).

Fig. 70. Moraes y Scarduelli, *Danza Característica*

²³² CARLEVARO, Abel. *Exposición de la teoría...* Op. cit.

²³³ MORAIS, Claryssa de Pádua; SCARDUELLI, Fabio. “Aplicação pedagógica dos estudos para violão... Op. cit. p.80.

6.3. Resumen del capítulo

A continuación realizamos un cuadro sintético, comparativo y recapitulativo, basándonos en los tres cuadros anteriormente presentados de Morais y Scarduelli sobre los mecanismos puestos en práctica en cada una de las obras analizadas:

Obra	Mecanismos		Descripción técnica-estilística
	Mano derecha	Mano izquierda	
Estudio I	Para el toque del pulgar, acompañado de cuerdas dobles al aire; unidad por contacto (i-m); diferentes tipos de toque.	presentación longitudinal y transversal; uso de dedo pivote para el traslados de la presentación; posiciones fijas.	Melodía acompañada, basada en ritmos populares cubanos; separación de dos planos dinámicos.
Estudio VI	Arpegio descendente con alternancia de p-a-m-i en cuerdas inmediatas; control del pulgar; uniformidad de las notas internas tocadas con el pulgar.	Presentación longitudinal y transversal; secuencia de giros con o sin dedo pivote; traslados y desplazamientos.	Único estudio de la serie que presenta un movimiento constante de arpegio todo el tiempo; nos remite al Estudio nº 1, de H. Villa-Lobos; evolución técnica-estilística; cráter de preludio (progresión armónica) – Barroco.
<i>Danza Característica</i> (1957)	Diversas fórmulas de arpegio; toque repetido de pulgar en cuerdas inmediatas; arpegio con el pulgar en dos o más notas continuas; <i>rasgueados</i> ; <i>tambora</i> .	Cejillas; ligados con cejillas; ligados descendentes con cuerdas al aire; contracción; traslados longitudinales; [desplazamientos o] cambios de posición; dedos pivot; presentación fija de la mano.	Uso de elementos populares; motivos y patrones rítmicos de origen afro-cubanos, como la <i>clave</i> , el <i>tresillo</i> y la <i>conga</i> ; innovación técnica: 6ª cuerda afinada en Ré y golpe reperkusivo en el instrumento (<i>tambora</i>).

Fig. 71. Cuadro comparativo, basado en los de Morais y Scarduelli

Hemos observado que la mayor parte de los investigadores que han estudiado la *Danza Característica* así como los aspectos pedagógicos de los *Estudios Sencillos* de Leo Brouwer, hablan de las características que ligan la música de Leo Brouwer con la música afro-cubana. Desde un punto de vista pedagógico musical, focalizan sus trabajos principalmente en torno del aspecto técnico ligado a la mecánica instrumental, basándose principalmente en los brillantes trabajos de Abel Carlevaro²³⁴.

²³⁴ CARLEVARO, Abel. *Exposición de la teoría...* Op. cit.

Nuestro análisis musical de las tres obras estudiadas, nos demuestran que las mismas poseen un rico contenido musical, extremadamente elaborado, que se nutre de un profundo desarrollo de diferentes formantes o parámetros musicales, donde el parámetro mecánico instrumental es uno más entre ellos. Brouwer desarrolla con la misma profunda atención todos los formantes de la obra con un claro discurso sonoro.

Hemos observado que varios trabajos de investigación en torno a los *Estudios Sencillos* se concentran principalmente sobre la realización del aspecto técnico de los mismos. En efecto estas investigaciones, realizan un excelente trabajo en esta dirección. Esto es coherente, teniendo en cuenta el objetivo concreto de desarrollo técnico propio de un estudio. Sin embargo, desde nuestra perspectiva y teniendo en cuenta el rico contenido musical (que hemos desvelado a través de nuestro análisis de nivel neutro), nos parece que el aspecto técnico debería estar al servicio de la idea musical adyacente y que la misma no debería ser un objetivo secundario al momento de estudiar la obra, incluso si la obra se intitula “Estudio”.

Hemos remarcado, dentro de “6.2.1. Estudio Sencillo N°1”, en el desarrollo que hace Zigante del texto de Brouwer “cantado el bajo” el dice en relación a la melodía del bajo : “es necesario cantarla dándole también un sentido dinámico. Se aconseja estudiar el bajo sin el acompañamiento. La separación del bajo favorecerá el desarrollo de una interpretación cantable y expresiva solicitada por Brouwer”. Este procedimiento didáctico de separar una voz en relación a las otras para trabajarla con el instrumento nos parece un procedimiento de gran utilidad para la comprensión de las direcciones musicales, como indica Zigante. este desarrollo ligado al canto, dentro de este primer *Estudio Sencillo* parece evidente y está puesto en valor a través del texto original de Brouwer.

Sin embargo, en el *Estudio Sencillo N°6* el aspecto melódico polifónico, no es tenido en cuenta por ninguno de los autores anteriormente citados. Nosotros pensamos que es de especial interés realizar un trabajo similar al propuesto por Zigante para el *Estudio Sencillo N°1* con cada una de las melodías internas de la polifonía del *Estudio Sencillo N°6*.

Hemos observado, en varias ocasiones, que los jóvenes profesores de guitarra realizan un acercamiento principalmente mecánico-instrumental al momento de enseñar las obras para guitarra de Leo Brouwer y particularmente si éstas forman parte de los *Estudios Sencillos*.

CHAPITRE VII. *Étude Simple N°6*: une recherche pédagogique réalisée au CNSMDP

Ce chapitre présente l'expérience pédagogique réalisée sur l'*Estudio Sencillo N°6* [Etude Simple N°6] au département de pédagogie du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP).

7.1. Présentation du chapitre

Comme nous avons pu confirmer à travers les chapitres précédents, déjà dans la *Danza Característica* (1957), qui est l'une de premières pièces de jeunesse de Leo Brouwer, le développement du paramètre mécanique instrumental est à l'origine de plusieurs phrases. Dans l'*Estudio Sencillo N°6* le développement du paramètre mécanique instrumental est à l'origine même de la pièce.

En reprenant l'article de François Laurent, que nous avons déjà cité dans le chapitre 1.1. de l'introduction théorique du présent travail, nous lisons :

[...] l'attitude intuitive et sensorielle que Brouwer entretient avec la création musicale ainsi que son rapport tactile vis-à-vis du geste instrumental, sont remarquablement mis en exergue [...] cette approche quasi-physiologique sera également largement illustrée dans les *20 Estudios sencillos* pour guitare seule²³⁵ [...]

LAURENT, François

En tenant en compte cette description de François Laurent, ajoutée au travail précédemment réalisé ainsi qu'aux observations que nous avons pu faire lors de diverses situations pédagogiques, nous observons que dans les pièces pour guitare de Leo Brouwer la présence des passages guidés par une logique liée au geste instrumental, est souvent

²³⁵ LAURENT, François. "L'Œuvre pour guitare ... *Op.cit.* p. III.

«évidente» pour les guitaristes, concertistes, chercheurs ou professeurs. Par contre, ce qui est moins évident à percevoir sont les conséquences pédagogiques de cette «évidence».

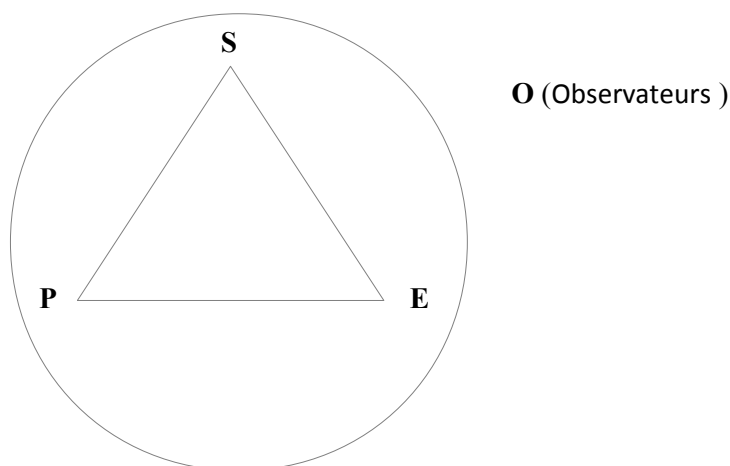
A travers ce chapitre nous essaierons d'élucider notre deuxième hypothèse selon laquelle la présence d'éléments positionnels, qui ont une étroite relation avec la mécanique instrumental dans les pièces pour guitare de Leo Brouwer, conditionne le choix d'orientation pédagogique pris par les jeunes professeurs de guitare lors d'un premier cours individuel.

Le sujet d'étude de ce chapitre se focalise sur l'approche didactique effectuée par trois jeunes professeurs, lors d'un premier cours de découverte et de déchiffre de l'*Estudio sencillo N°6* de Leo Brouwer.

Nous suivons le cadre méthodologique présenté dans le Chapitre I, section "1.6.3. L'expérience pédagogique réalisée au département de pédagogie du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP)".

7.2. Caractéristiques, actions et fonctions de chaque participant

A continuation nous reprenons la figure N°2 du Triangle pédagogique observé pour pouvoir visualiser plus facilement les Caractéristiques, actions et fonctions de chaque participant.



« S »: Savoir , « P »: Professeur , « E »: Elève , « O »: Observateurs

Fig. 72. Triangle pédagogique observé

L'élève « E » fait partie d'un groupe de trois élèves de niveaux similaires (début de deuxième cycle) issus de différents conservatoires. Les élèves remplissent deux questionnaires :

- 1) Le premier, avant le cours, pour s'assurer de l'objectivité de cette étude en vérifiant la similitude des niveaux, des âges, des expériences, des connaissances des pièces de Brouwer, et notamment pour vérifier qu'ils n'avaient pas déjà travaillé la pièce proposée (*Estudio Sencillo N°6*) .
- 2) Le deuxième questionnaire, après le cours, pour recueillir leurs appréciations sur le cours réalisé.

Chaque élève participe à un seul cours.

Le professeur « P » fait partie d'un groupe de trois jeunes professeurs étudiants à la formation au Certificat d'Aptitude (CA) du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, ou à la formation au Diplôme d'Etat (DE) du Pôle d'Enseignement Supérieur de la Musique.

Chaque jeune professeur donne un seul cours individuel de guitare à un élève.

La durée de chaque cours est de trente minutes.

L'un des cours est un cours d'expérimentation formé par un jeune professeur (étudiant au CA) et un élève.

Les deux autres cours sont des cours témoins, dont l'un des jeunes professeurs est étudiant au CA et l'autre au DE.

Le groupe des observateurs « O » est formé de quatre experts, professeurs titulaires du CA, formateurs ou enseignants supérieurs que nous appellerons Obs. 1, Obs. 2, Obs. 3 et Obs. 4 respectivement.

Les observateurs collectent les données concernant la situation pédagogique observée, en complétant un questionnaire divisé en trois parties (questions traditionnelles ; notes et commentaires libres ; questions à choix multiples et numériques).

Les quatre observateurs n'ont pas l'autorisation de communiquer entre eux, ni avec le jeune professeur ni avec l'élève lors des séances.

Les observateurs ne savent pas quel type de cours (expérimental ou témoin) ils observent.

7.3. Principe de l'expérience

Chaque jeune professeur a trente minutes pour travailler avec l'élève sur le déchiffrage de l'*Estudio sencillo N°6* de Leo Brouwer.

Le jeune professeur du cours d'expérimentation a l'indication d'essayer de mettre en relation les différents paramètres de la musique avec le geste instrumental sans oublier le résultat sonore recherché. Il doit guider l'élève pour qu'il puisse s'approprier de l'œuvre à travers de la compréhension de la relation existante entre la composition de la pièce, le geste mécanique instrumental et le résultat sonore recherché.

Le jeune professeur a la liberté de choix dans la manière d'aborder et d'organiser le cours.

Les observateurs ne sont pas au courant de ces indications.

Les deux jeunes professeurs des cours témoins n'ont pas d'indication particulière. Ils doivent simplement donner un cours comme ils font habituellement (en essayant de faire abstraction des quatre observateurs, car cette expérience n'est pas un examen).

Les cours sont filmés mais avec le seul objectif de pouvoir réaliser une analyse a posteriori.

La finalité de cette expérience de mise en situation pédagogique, est de cumuler les informations nécessaires pour pouvoir réaliser l'étude.

Cette étude compare et analyse les données recueillies par chacun des quatre observateurs experts, et cherche à obtenir l'établissement d'une moyenne (objective) des appréciations numériques faites sur chaque situation pédagogique observée.

7.4. Résultats - Réponses de rédaction des observateurs

A continuation seront présentées les réponses textuelles aux deux demandes de rédaction, remplies par les quatre observateurs experts extérieurs à la situation pédagogique.

Les deux demandes pensées pour organiser les observations et motiver la rédaction sont:

- a) Quel est le sujet principal sur lequel l'enseignant a abordé le travail du cours ?
- b) Notes et commentaires libres observateurs.

7.4.1. Cours N°1 E (cours d'expérimentation)

- a) Quel est le sujet principal sur lequel l'enseignant a abordé le travail du cours ?

Obs. 1: L'appropriation de l'étude.

Obs. 2: L'harmonie, les voix, les accords.

Obs. 3: Succession de chromatisme, qui structure l'étude .

Présence de *l'ostinato* à la base .

Arpège peu abordé .

Obs. 4: Travail de l'arpège voix par voix, mise en évidence des descentes chromatiques.

b) Notes et commentaires libres observateurs

Obs. 1: Approche polyphonique de l'instrument et pédagogie qui prend racine sur le chant et l'analyse du texte. Mais pas de réelle relation avec le geste instrumental .

Obs. 2: – Aspect rythmique abordé. – Aspect harmonique 4 sons. – Gamme chromatique (dans les basses). – On insiste trop sur l'aspect harmonique de la pièce. – Aspect tactile (intéressant) : Prendre l'empreinte des cordes .

Obs. 3: N'a pas abordé le principe de l'arpège, mais a donné tous les principes pour le réaliser. Théorie puis pratique. – Compositeur. – Principe de l'étude. – Découverte des premières notes (chantées) et du développement de l'étude. – Association du principe de l'étude et des notes à jouer .

1) Sorte de décorticage de la structure de la pièce, aide évidente à la mémorisation. Suite de chromatismes. Principe assez bon mais il faudrait garder le doigté main gauche, peut-être .

a) [Le cours] commence par [travailler] les notes graves répétées, jouées seules avec percussions faits par le professeur.

b) [Le jeune professeur] demande à l'élève d'anticiper la lecture [en chantant chaque note avant de la jouer].

c) [Le jeune professeur] Structure le cours autour de la base de l'étude.

Analogie du vitrail intéressant – donne l'idée de couleur (peut être il faudrait l'entendre ce vitrail).

2) Décomposition [du travail] de la main droite

Utilisation d'image (magicien pour minimiser l'amplitude d'un geste).

Sensation de contact de la main droite (idem).

Obs. 4: Le cours a été basé sur l'aspect chromatique de l'écriture. L'élève l'a bien compris [le travail].

[Le cours a abordé] l'importance de la décontraction et de l'économie du geste également.

[Le jeune professeur] a manqué un peu de temps pour réaliser les enchainements d'arpège.

7.4.2. Cours N°2 T (cours témoin)

a) Quel est le sujet principal sur lequel l'enseignant a abordé le travail du cours ?

Obs. 1: Le déchiffrage avec explication de la pièce.

Des chromatismes.

Des positions.

Obs. 2: Sur le déchiffrage pratique de la pièce.

Retenir les doigtés de la main gauche.

L'aspect harmonique.

Obs. 3: Déchiffrage de l'arpège .

Obs. 4: «principe de l'arpège», travail d'accords par positions.

b) Notes et commentaires libres observateurs

Obs. 1: Mémoire positionnelle, mais sans explication musicale.

L'élève a joué tout au long du cours.

Obs. 2: Vague présentation du compositeur.

N'insiste pas sur la clé, la tonalité. Passe directement à l'arpège.

Efficace... sur l'aspect du jeu...

Pourquoi ne pas s'arrêter plus tôt dans le déchiffrage afin d'entamer d'autres aspects... ?

Obs. 3: Cours allant directement à la réalisation.

A abordé directement l'arpège et guidé l'élève au développement harmoniquement.

Fait participer l'élève en sollicitant son questionnement.

Cours pour le moment articulé sur le déchiffrage.

Un petit peu avare d'informations.

Fait entendre les couleurs des accords.

Met les doigtés pour rendre service.

Obs. 4: Néant

7.4.3. Cours N°3 T (cours témoin)

a) Quel est le sujet principal sur lequel l'enseignant a abordé le travail du cours ?

Obs. 1: Lecture déchiffrage.

Début de mémorisation.

Obs. 2: Le déchiffrage.

Obs. 3: Succession d'accords, placement simultané des doigts.

Obs. 4: Travail de la «grille» par accords.

b) Notes et commentaires libres observateurs

Obs. 1: Cours axé sur la mécanique gestuelle, mais sans relation directe avec le propos musical.

Il est probable que la mémoire serait plus stimulée avec le sens musical de la composition.

Obs. 2: Trop basé sur le déchiffrage. Très à l'aise dans la relation mais très tactile avec l'élève .

Obs. 3: Volonté farouche de faire réussir l'élève.

Il place carrément les doigts de l'élève sur les cases...

Approche par accords – et par imitation. « Bon allez on fait la lecture... »

Comprendre la mécanique – pas sûr que l'élève ait compris le principe (pas clairement énoncé).

Approche imitative – se met trop à la place de l'élève.

Aborde sans relation la succession d'accords et l'arpège sur les cordes à vide.

Obs. 4: Néant

7.5. Résultats - Présentation numérique textuelle et comparative

A continuation seront présentées, à travers de six cadres récapitulatif et comparatif, les réponses textuelles données par les quatre observateurs experts. Ils seront aussi présentés les moyennes numériques pour réponses en chiffres obtenues.

7.5.1. Compréhension de l'élève

c) Dans quelle mesure l'élève a manifesté des signes de compréhension par rapport à ce qui lui a été expliqué? (Ex.: reprendre un concept avec ses propres mots ou bien retrouver des éléments similaires par lui-même).

Notez la compréhension sur une échelle de 0 à 10.

Cours	Obs. N°1	Obs. N°2	Obs. N°3	Obs. N°4	la valeur moyenne
N°1 E	8	8	8	10	8,5
N°2 T	5	7	8	5	6,25
N°3 T	6	6	5	6	5,75

Fig. 73. Compréhension manifestée

7.5.2. Réalisation de la compréhension

d) Dans quel niveau l'élève a été capable de réaliser ce qu'il a compris?

Notez la réalisation par rapport à la compréhension de 0 à 10 :

Cours	Obs. N°1	Obs. N°2	Obs. N°3	Obs. N°4	la valeur moyenne
N°1 E	7	7	8	10	8
N°2 T	7	7	8	8	7,5
N°3 T	7	6	5	8	6,25

Fig. 74. Réalisation de la compréhension

7.5.3. Capacité d'interprétation au début du cours

e) Dans quelle proportion, l'élève était capable de jouer la pièce au début du cours?

Donner une note dans une échelle composée par les options suivantes:

1) de 0 à 20% 2) de 20% à 40% 3) de 40 à 60% 4) de 60 à 80% 5) de 80 à 100%

Cours	Obs. N°1	Obs. N°2	Obs. N°3	Obs. N°4	la valeur moyenne
N°1 E	de 0 à 20%	de 0 à 20%	de 0 à 20%	-	de 0 à 20%
N°2 T	de 0 à 20%	de 0 à 20%	de 20 à 40%	de 0 à 20%	de 5 à 25%
N°3 T	de 0 à 20%	de 0 à 20%	de 0 à 20%	de 0 à 20%	de 0 à 20%

Fig. 75. Capacité d'interprétation au début du cours

7.5.4. Capacité d'interprétation à la fin du cours

f) Dans quelle proportion, l'élève était capable de jouer la pièce à la fin du cours?

Donner une note dans une échelle composée par les options suivantes:

1) de 0 à 20% 2) de 20% à 40% 3) de 40 à 60% 4) de 60 à 80% 5) de 80 à 100%

Cours	Obs. N°1	Obs. N°2	Obs. N°3	Obs. N°4	la valeur moyenne
N°1 E	de 10 à 30%	de 0 à 20%	de 0 à 20%	de 0 à 20%	de 2,5 à 22,5%
N°2 T	20% à 40%	de 40 à 60%	de 20 à 40%	de 40 à 60%	de 30 à 50%
N°3 T	20% à 40%	de 40 à 60%	de 20 à 40%	de 60 à 80%	de 35 à 55%

Fig. 76. Capacité d'interprétation à la fin du cours

7.5.5. Résolution des aspects techniques instrumentaux

g) Dans quelle proportion le travail de ce cours a-t-il aidé l'élève à résoudre les problématiques techniques instrumentales de la pièce?

Donner une note dans une échelle composée par les options suivantes:

1) de 0 à 20% 2) de 20% à 40% 3) de 40 à 60% 4) de 60 à 80% 5) de 80 à 100%

Cours	Obs. N°1	Obs. N°2	Obs. N°3	Obs. N°4	la valeur moyenne
N°1 E	de 40 à 60%	de 40 à 60%	de 20 à 40%	de 0 à 20%	de 25 à 45%
N°2 T	de 60 à 80%	de 40 à 60%	de 20 à 40%	de 60 à 80%	de 45 à 65%
N°3 T	de 20 à 40%	de 20 à 40%	-	de 40 à 60%	de 26 à 46%

Fig. 77. Résolution des aspects techniques instrumentaux

7.5.6. Résolution des aspects musicaux

h) Dans quelle proportion le travail de ce cours a-t-il aidé l'élève à résoudre les problématiques musicales de la pièce?

Donner une note dans une échelle composée par les options suivantes:

1) de 0 à 20% 2) de 20% à 40% 3) de 40 à 60% 4) de 60 à 80% 5) de 80 à 100%

Cours	Obs. N°1	Obs. N°2	Obs. N°3	Obs. N°4	la valeur moyenne
N°1 E	de 40 à 60%	de 0 à 20%	de 20 à 40%	de 60 à 80%	de 30 à 50%
N°2 T	de 0 à 20%	de 0 à 20%	de 0 à 20%	de 0 à 20%	de 0 à 20%
N°3 T	de 0 à 20%	de 0 à 20%	-	de 0 à 20%	de 0 à 20%

Fig. 78. Résolution des aspects musicaux

7.5.7. Tableau comparatif des résultats numériques

c) Dans quelle mesure l'élève a manifesté des signes de compréhension par rapport à ce qu'il lui été expliqué?

Cours	la valeur moyenne
N°1 E	8,5
N°2 T	6,25
N°3 T	5,75

d) Dans quel niveau l'élève a été capable de réaliser ce qu'il a compris?

Cours	la valeur moyenne
N°1 E	8
N°2 T	7,5
N°3 T	6,25

e) Dans quelle proportion, l'élève était capable de jouer la pièce au début du cours?

Cours	la valeur moyenne
N°1 E	de 0 à 20%
N°2 T	de 5 à 25%
N°3 T	de 0 à 20%

f) Dans quelle proportion, l'élève était capable de jouer la pièce à la fin du cours?

Cours	la valeur moyenne
N°1 E	de 2,5 à 22,5%
N°2 T	de 30 à 50%
N°3 T	de 35 à 55%

g) Dans quelle proportion le travail de ce cours a-t-il aidé l'élève à résoudre les problématiques techniques instrumentales de la pièce?

Cours	la valeur moyenne
N°1 E	de 25 à 45%
N°2 T	de 45 à 65%
N°3 T	de 26 à 46%

h) Dans quelle proportion le travail de ce cours a-t-il aidé l'élève à résoudre les problématiques musicales de la pièce?

Cours	la valeur moyenne
N°1 E	de 30 à 50%
N°2 T	de 0 à 20%
N°3 T	de 0 à 20%

Fig. 79. Tableau comparatif des résultats numériques

7.6. Compréhension des résultats obtenus

Nous observons que deux professeurs sur trois, (les deux professeurs des cours témoins N°2 T y N°3 T) réalisent une première approche didactique focalisée sur la mécanique instrumentale, en favorisant la mémoire tactile positionnelle.

Cette approche cherche à obtenir (et obtient) un résultat de réalisation immédiate du geste. Dans cette approche didactique, le résultat sonore est une conséquence des gestes des mains sur l'instrument éloigné de l'écoute intérieur.

Nous observons aussi qu'un seul professeur sur trois, le professeur du cours d'expérimentation (N°1 E), réalise une approche didactique visant à former l'écoute de l'élève à partir de la partition en tenant en compte de l'aspect polyphonique. Ceci afin que l'élève puisse construire sa propre image sonore de référence à partir de laquelle il pourra guider ses gestes.

Cette approche propose un travail à moyen ou long terme, étroitement lié à l'écoute intérieure et à l'anticipation du son et du geste mécanique instrumental, sans chercher à avoir un résultat immédiat de réalisation.

7.7. Réflexions

Des pédagogues de différents instruments tels que Brigitte Bouthinon-Dumas²³⁶ (piano), Jorge Cardoso²³⁷, Abel Carlevaro²³⁸ et Eduardo Fernández²³⁹ (guitare) ou bien Xavier Gagnepain²⁴⁰ (violoncelle) ont déjà fait référence ou traité la question de la mécanique

²³⁶ BOUTHINON-DUMAS, Brigitte. *Mémoire d'empreintes : l'enseignement du piano*. [Points de vue]. Paris : Cité de la musique département pédagogie et documentation musicales, 1999.

²³⁷ CARDOSO, Jorge. *Science et méthode de la technique guitaristique*. Paris : Editions Austréales, 1983.

²³⁸ CARLEVARO, Abel. *Exposición de la teoría... Op. cit.*

²³⁹ FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, Mecanismo, Aprendizaje : Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo : ART Ediciones, 2000.

²⁴⁰ GAGNEPAIN, Xavier. *Du musicien en général... au violoncelliste en particulier*. [Points de vue]. Paris : Cité de la musique département pédagogie et documentation musicales, 2001.

instrumentale en relation à l'apprentissage d'une pièce. Ils emploient des termes comme «la création de l'empreinte²⁴¹», l'utilisation «des formules²⁴²», ou les solutions «mécaniques instrumentales²⁴³». Ces pédagogues réalisent une démarche analytique avec une fin pratique, validée principalement par leurs propres expériences.

Abel Carlevaro c'est le premier à utiliser le terme « mécanique instrumentale ». Carlevaro donne, dans son livre *Exposición de la teoría instrumental*²⁴⁴, des solutions précises pour chaque situation proposée. Carlevaro analyse les positions et les gestes que réalisent les bouts des doigts, les phalanges, les mains, les poignets, l'avant bras, les coudes et les épaules en relation avec l'instrument.

Carlevaro classe les positions des doigts de la main gauche sur l'instrument en deux catégories, positions transversales et positions longitudinales (avec les mouvements conséquents des poignets, coudes, etc.). Ces positions, il les relie à travers des doigts pivots, des glissements, etc. Il cherche la précision et l'anticipation des gestes ainsi que la stabilité des mains sur l'instrument.

Cette vision positionnelle de la mécanique instrumentale de Carlevaro est l'un des éléments que Brouwer développe dans ses compositions.

Eduardo Fernandez en prenant comme modèle son ancien maître Abel Carlevaro, développe la pensée de la technique guitaristique. Son point de vue part de son expérience comme pédagogue et guitariste qui bénéficie d'une reconnaissance internationale.

La phrase suivante de Fernandez décrit clairement l'objectif de son excellent travail, lequel aborde en profondeur différents aspects techniques, mécaniques et d'apprentissage du guitariste.

“En vez de la invocación de ritual a escuelas y antepasados ilustres,
me ha parecido una buena idea intentar la construcción de la técnica desde

²⁴¹ BOUTHINON-DUMAS, Brigitte. *Mémoire d'empreintes...* Op. cit.

²⁴² CARDOSO, Jorge. *Science et méthode de la technique guitaristique...* Op. cit.

²⁴³ CARLEVARO, Abel. *Exposición de la teoría...* Op. cit.

²⁴⁴ Idem.

un grado cero del pensamiento, siguiendo el ejemplo de Carlevaro pero sin repetir necesariamente su trayectoria²⁴⁵”.

[“A la place d’invocation rituel à des écoles et à des prédécesseurs illustre, il m’a semblé une bonne idée d’essayer la construction de la technique depuis un niveau zéro de la pensée, en suivant l’exemple de Carlevaro mais sans répéter sa trajectoire”].

FERNANDEZ, Eduardo.

Jorge Cardoso aborde la relation entre le guitariste et son instrument d’un point de vue physiologique, mécanique et psychologique. Dans la présentation de ses exercices, Cardoso fait référence à la mécanique instrumentale à travers des indications comme :

“ Il est très important de mémoriser chaque formule avant de commencer la pratique de ces formules, puisque c’est de cette façon que l’on pourra concentrer toute son attention sur la main droite²⁴⁶”.

CARDOSO, Jorge.

Dans cette indication, la mémorisation (digitale) du geste mécanique répétitif « formule » que réalise la main gauche, permet à l’étudiant de concentrer son attention sur les gestes de la main droite.

En allant plus loin dans cette réflexion séquentielle et linéaire de l’étude (qui prend comme point de départ le geste mécanique instrumental), il est possible de penser qu’une fois que les gestes de la main droite et de la main gauche sont mémorisés, la concentration pourra être portée sur d’autres paramètres musicaux comme: l’articulation, la dynamique ou encore les directions musicales de l’œuvre.

²⁴⁵ FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, Mecanismo, Aprendizaje ...* p.9.

²⁴⁶ CARDOSO, Jorge. *Science et méthode...* p.73.

Cette façon d'étudier un passage ou une pièce est très répandue chez les jeunes guitaristes et particulièrement quand une pièce présente un contenu étroitement lié à la mécanique instrumentale où les «formules» prennent la forme de progressions de gestes répétés ou encore d'enchaînements d'accords.

Les pièces pour guitare de Leo Brouwer sont construites principalement par des cellules, qui souvent correspondent bien au concept de « formule ». Brouwer lui-même explique qu'il aime développer ses pièces à partir de micro structures et des cellules thématiques²⁴⁷.

L'approche linéaire de l'étude de la pièce, qui démarre du geste mécanique instrumental, peut amener à la fixation des gestes mécaniques instrumentaux qui ne conviendront peut être pas aux résultats sonores souhaités par le compositeur. Dans ce cas il faudra recommencer le travail depuis le début avec des gestes mécaniques qui correspondraient aux idées d'articulation, de phrasé et de direction en modifiant les doigtés des deux mains si nécessaire ainsi que la façon de réaliser le geste.

Même si ce travail de révision peut s'avérer très formateur, l'étude d'une pièce ne devrait pas laisser l'objectif sonore pour «plus tard», dans le sens où le résultat sonore est le centre d'intérêt de l'activité musicale. C'est à ce moment que l'intervention de l'enseignant est fondamentale, pour que le travail mécanique instrumental soit toujours étroitement lié au résultat sonore recherché.

Le violoncelliste Xavier Gagnepain dans son texte «La Mémoire digitale: Une Arme à double tranchant» écrit:

“Il y a, dans la mémoire digitale, deux composantes qui concernent plus directement l'intonation: l'empreinte de la main et la localisation des notes sur l'instrument. Toutes deux sont la traduction dans l'espace de ce qu'a perçu l'oreille, chanté la voix et fixé la mémoire auditive. Ce n'est donc pas l'empreinte qui rend fiable l'intonation, mais le chant intérieur qui rend

²⁴⁷ Voir : Anexo “A.1. Conversaciones con Leo Brouwer – (Por Martín Fernando Ackerman)”.

fiable l’empreinte. Son degré de précision dépend ainsi de la finesse de l’oreille.

Néanmoins, on ne peut pas nier l’intérêt de répéter le geste jusqu’à en faire un automatisme. C’est précisément à cela que servent les gammes et autres exercices. Sans les empreintes et une bonne connaissance «géographique» de l’instrument, jouer de la musique serait invivable. Mais, aussi grande soit la confiance dans le geste elle ne dispense jamais d’une vérification par l’oreille de l’intonation²⁴⁸.”

GAGNEPAIN, Xavier.

L’association du son au geste, qui est indispensable à la production d’un «son juste» au violoncelle (et indispensable à la compréhension du texte musical), n’est pas toujours faite en ce qui concerne le guitariste.

La précision du geste du guitariste intervient principalement sur la qualité de la production sonore et non sur la justesse de la note comme au violoncelle. C’est pour cette raison que le geste du guitariste est parfois dissocié de l’écoute intérieure.

Souvent les jeunes guitaristes se concentrent, dans une première étape, uniquement sur «l’empreinte de la main et la localisation des notes sur l’instrument» sans que l’empreinte et la localisation des notes, soient «la traduction dans l’espace de ce qu’a perçu l’oreille, chanté la voix et fixé la mémoire auditive».

Brigitte Bouthinon-Dumas, dans son travail consacré aux pédagogues et pianistes, traite l’étude en relation directe avec le son, l’écoute, et la stabilité et précision du geste mécanique instrumental en se concentrant sur le développement de la mémoire d’empreintes.

Toute la musique interprétée, apprise ou enseignée, est transformée en gestes tactiles qui deviennent une partie fondamentale de la mémoire d’empreintes, mais cette mémoire n’est pas juste tactile.

²⁴⁸ GAGNEPAIN, Xavier. *Du musicien ...* p. 51.

“En aucun cas la mémoire tactile ne sera un substitut aux mémoires visuelles et auditives, car toutes les trois se conjuguent, et deviennent ainsi complémentaires, au point qu’il est impossible de les hiérarchiser: voir/entendre/sentir. (...) J’observe que le problème auditif et le tactile sont souvent liés²⁴⁹”

BOUTHINON-DUMAS, Brigitte.

A ces trois mémoires citées par Brigitte Bouthinon-Dumas nous croyons qu’il est indispensable d’ajouter la mémoire analytique comme quatrième élément indissociable et impossible de hiérarchiser: penser/ voir/ entendre/ sentir.

Le problème n’est pas seulement que la mémoire soit exclusivement tactile. Le problème de fond est que l’interprétation devienne une succession de gestes tactiles en suivant exclusivement une logique de mécanique instrumentale détachée de toute compréhension et d’une nette écoute intérieure.

Leo Brouwer lui-même dit concrètement dans son texte sur le travail du guitariste :

«El guitarrista debe cantar interiormente, así se dará cuenta de la direccionalidad melódica (no hay nada más aburrido que una melodía plana y una obra sin colores²⁵⁰)».

[Le guitariste doit chanter intérieurement, comme ça il se rendra compte de la direction mélodique (il n’y rien de plus ennuyeux qu’une mélodie plate et une œuvre sans couleur)]

BROUWER, Leo.

Cette indication de Leo Brouwer a une double valeur. D’une part elle transmet clairement sa vision sur le besoin du chant intérieur. Et d’autre part confirme que Brouwer a déjà entendu des guitaristes jouer sans «chanter intérieurement».

²⁴⁹ BOUTHINON-DUMAS, Brigitte. *Mémoire d’empreintes*, ... p. 49.

²⁵⁰ BROUWER, Leo. *Gajes del oficio*. *Op.cit.*, p. 115.

Les différentes réflexions autour de la relation entre le son et le geste des mains amènent à la conclusion qu'il ne faut pas séparer le geste mécanique instrumental du résultat sonore recherché.

Mais, en analysant les résultats obtenus lors des mises en situation organisées pour cette recherche au CNSMDP, deux jeunes professeurs de guitare sur trois réalisent une première approche didactique de l'*Estudio sencillo N°6* de Leo Brouwer focalisée sur la mécanique instrumentale en favorisant de cette manière une mémoire principalement tactile positionnelle éloignée de l'écoute intérieure.

Ceci est une conséquence de la présence d'éléments d'origine mécanique instrumentale dans la composition de la pièce. Ces éléments sont « évidents » pour les guitaristes et incitent les jeunes professeurs à réaliser une approche didactique focalisée dans un premier temps sur les résolutions mécaniques instrumentales.

Brouwer développe, depuis la composition, le paramètre mécanique instrumental au même niveau que les autres paramètres de la musique. En conséquence, il semble logique et utile de guider l'élève pour qu'il soit « capable » de réaliser un déchiffrement analytique lui permettant de visualiser les passages où le paramètre mécanique instrumental est mis en exergue. Mais ce travail, pour être complet, doit se réaliser en étant associé au développement et à la vérification de l'écoute intérieure de l'élève, en cherchant la création d'un geste et d'une empreinte cohérente au résultat sonore recherché.

7.8. Résumé du chapitre

Ce chapitre VII porte sur l'hypothèse selon laquelle la présence d'éléments positionnels, qui ont une étroite relation avec la mécanique instrumentale dans les pièces pour guitare de Leo Brouwer, conditionne le choix d'orientation pédagogique pris par les jeunes professeurs de guitare lors d'un premier cours individuel. La pièce choisie pour cette étude est l'*Estudio Sencillo N°6* de Leo Brouwer.

Les mises en situation d'un cours d'expérimentation et de deux cours témoins ont eu lieu au département de pédagogie du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) en 2012. Le recueil des données, sur les différentes approches pédagogiques abordées par trois jeunes professeurs intervenants, a été réalisé par quatre observateurs experts.

Deux professeurs sur trois ont réalisé une première approche didactique focalisée sur la mécanique instrumentale en favorisant la mémoire tactile positionnelle (imitative). Cette approche cherche à obtenir (et obtient) une réalisation immédiate du geste dont le résultat sonore est une conséquence du geste des mains sur l'instrument.

Un seul professeur sur trois a réalisé une approche didactique visant à former l'écoute de l'élève à partir de la partition. Ceci afin que l'élève puisse construire sa propre image sonore de référence à partir de laquelle il pourra guider ses gestes. Cette approche préfigure un travail à moyen ou long terme, étroitement lié à l'écoute intérieure et à l'anticipation du son et du geste mécanique instrumental, sans chercher à avoir un résultat immédiat de réalisation.

CAPÍTULO VII. *Estudio Sencillo N°6:* una investigación pedagógica en el CNSMDP

En este capítulo presentamos la experiencia pedagógica realizada sobre el *Estudio Sencillo N°6* en el departamento de pedagogía del Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París (CNSMDP)

7.1. Presentación del capítulo

Como ya hemos podido confirmar a través de los capítulos precedentes, ya en la Danza Característica (1957), que es una de las primeras piezas de juventud de Leo Brouwer, el desarrollo del parámetro mecánico-instrumental está presente al origen de varias frases musicales. En el Estudio Simple N°6 el desarrollo del parámetro mecánico-instrumental está presente al origen mismo de la obra.

Retomando el artículo de François Laurent, que ya hemos citado y traducido en el capítulo 1.1. de la introducción teórica del presente trabajo, leemos:

[(...) la actitud intuitiva y sensorial que Brouwer mantiene con la creación musical así como su relación táctil en relación al gesto instrumental, están notoriamente puestos en valor (...) este acercamiento cuasi fisiológico será también ampliamente ilustrado en los *20 Estudios sencillos* para guitarra sola²⁵¹ (...)]

LAURENT, François.

Teniendo en cuenta esta descripción de François Laurent junto al trabajo ya realizado así como las observaciones que hemos podido hacer de diversas situaciones pedagógicas, vemos que en las piezas para guitarra de Leo Brouwer la presencia de pasajes guiados por una lógica ligada al gesto instrumental, es en general “evidente” para los guitarristas, concertistas, investigadores y/o profesores. Por el contrario, lo que es menos evidente a percibir, son las consecuencias pedagógicas de esta “evidencia”.

²⁵¹ LAURENT, François. “L'Œuvre pour guitare ... *Op. cit.* p. III.

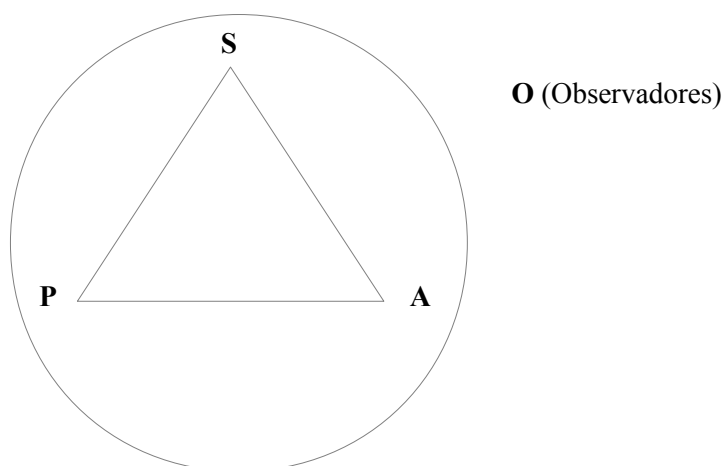
A través de este capítulo intentaremos aportar elementos que permitan dilucidar nuestra segunda hipótesis, la cual supone que: la presencia de elementos posicionales que tienen una estrecha relación con la mecánica-instrumental en las piezas para guitarra de Leo Brouwer, condicionan la elección de orientación pedagógica tomada por los jóvenes profesores de guitarra en el cuadro de una primera clase individual.

El objeto de estudio de este capítulo se focaliza sobre el acercamiento didáctico realizado por tres jóvenes profesores, dentro del cuadro de una primera clase de lectura y descubrimiento del *Estudio Sencillo N°6* de Leo Brouwer.

Seguiremos la estructura metodológica presentada en el CAPÍTULO I apartado 1.6.3. La experiencia pedagógica realizada en el departamento de pedagogía del Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París (CNSMDP)

7.2. Características, acciones y funciones de cada uno de los participantes

A continuación retomamos la figura N°2 del Triangulo pedagógico observado para poder visualizar con facilidad las características, acciones y funciones de cada uno de los participantes.



« S »: Saber, « P »: Profesor, « A »: Alumnos, « O »: Observadores

Fig. 80. Triangulo pedagógico observado

El Alumno « A » forma parte de un grupo de tres alumnos de nivel similar (principio del segundo ciclo) provenientes de diferentes conservatorios. Los alumnos completan dos cuestionarios:

- 1) El primero, antes de la clase, para asegurar la objetividad de este estudio verificando la similitud de niveles, de edades, de experiencias, de conocimientos de las piezas de Brouwer y principalmente para verificar que no han trabajado con anterioridad la obra propuesta (el *Estudio Sencillo N°6*).
- 2) El segundo cuestionario, posterior a la clase, para cosechar las apreciaciones sobre la clase realizada.

Cada alumno participa únicamente a una clase.

El profesor « P » forma parte de un grupo de tres jóvenes profesores, estudiantes en la formación de profesorado. Siendo estudiantes de la formación al Certificado de Aptitud (CA) del Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París, o bien a la formación al Diploma de Estado (DE) del Polo de Enseñanza Superior de Música.

Cada joven profesor da únicamente una clase individual de guitarra a un alumno.

La duración de cada clase es de treinta minutos.

Una de las clases es de experimentación. El joven profesor es estudiante de la formación al CA.

Las otras dos clases son clases testigos. Uno de los jóvenes profesores es un estudiante de la formación al CA y el otro de la formación al DE.

El grupo de observadores « O » está formado por cuatro expertos, profesores titulares del CA, formadores o profesores superiores a los que llamaremos Obs. 1, Obs. 2, Obs. 3 y Obs. 4 respectivamente.

Los observadores recolectan los datos en relación a la situación pedagógica observada, completando un cuestionario dividido en tres partes (preguntas tradicionales; notas y comentarios libres; preguntas de elección múltiple y numérica).

Los observadores no están autorizados a comunicarse entre ellos, ni con el joven profesor, ni con el alumno durante la experiencia.

Los observadores no saben qué tipo de clase (experimental o testigo) están observando.

7.3. Principio de la experiencia

Cada joven profesor tiene treinta minutos para trabajar con el alumno sobre la lectura y el descubrimiento de el *Estudio Sencillo N°6* de Leo Brouwer.

El joven profesor de la clase de experimentación tiene la indicación de intentar poner en valor los diferentes parámetros musicales junto con el gesto mecánico instrumental sin olvidar el resultado sonoro buscado. Él debe guiar al alumno para que pueda apropiarse de la obra a través de la comprensión de la relación existente entre la composición de la pieza, el gesto mecánico instrumental y el resultado sonoro buscado.

El joven profesor tiene total libertad de acción en la manera de abordar y de organizar la clase experimental.

Los observadores no conocen estas indicaciones.

A los dos jóvenes profesores de las dos clases “testigos” no se les ha dado ninguna indicación particular. Ellos deben, simplemente, dar una clase como hacen habitualmente (intentando hacer abstracción de los cuatro observadores, puesto que esta experiencia no es un examen).

Las clases son filmadas con el único objetivo de poder realizar un análisis *a posteriori*.

La finalidad de esta experiencia de puesta en situación pedagógica, es de recoger las informaciones necesarias para poder realizar el estudio.

Este estudio, compara y analiza los datos recogidos por cada uno de los cuatro observadores expertos, buscando la obtención de una media (objetiva) de las apreciaciones numéricas hechas sobre cada situación pedagógica observada.

7.4. Resultados - Respuestas de redacción de los observadores

A continuación presentamos las respuestas textuales de los cuatro observadores expertos exteriores, a los dos pedidos de redacción.

Los dos textos pensados para organizar las observaciones y motivar la redacción son:

- a) ¿Cual es el tema principal sobre el cual el joven profesor ha abordado el trabajo durante la clase?
- b) Anotaciones y comentarios libres.

7.4.1. Clase N°1 E (de experimentación)

- a) ¿Cual es el tema principal sobre el cual el joven profesor ha abordado el trabajo durante la clase?

Obs. 1: Apropriarse del estudio [Sencillo N°6].

Obs. 2: La armonía, las voces, los acordes.

Obs. 3: Evolución cromática, que estructura el estudio.

Presencia del *ostinato* en el bajo.

Arpeggio poco abordado.

Obs. 4: trabajo del arpeggio voz por voz [de manera polifónica], puesta en evidencia de las bajadas cromáticas.

b) Anotaciones y comentarios libres

Obs.1 : Acercamiento polifónico del instrumento y una pedagogía que toma raíz sobre el canto y el análisis del texto. Pero sin una real relación con el gesto instrumental.

Obs. 2: – Aspecto rítmico abordado. – Aspecto armónico 4 sonidos – Escala cromática (en los bajos). – Se insiste demasiado en el aspecto armónico de la pieza. – Aspecto táctil (interesante) : Tomar la huella [*l’empreinte*] de las cuerdas.

Obs. 3: no ha abordado el principio del arpeggio, pero ha dado todos los elementos para poder realizarlo. Teoría y después práctica. – Compositor. – Principio del estudio. – Descubrimiento de las primeras notas (cantadas) y desarrollo del estudio. – Asociación del principio del estudio y de las notas a tocar.

1) Como una descomposición de la estructura de la pieza, [que es] una ayuda evidente a la memorización. Serie de cromatismos. Principio bastante bueno, pero tal vez, debería mantener la digitación de la mano izquierda.

a) [la clase] comienza [trabajando] las notas graves repetidas, tocándolas solas junto a las percusiones hechas por el profesor.

b) [El joven profesor] le pide al alumno de anticipar la lectura [cantando cada nota antes de tocarla].

c) [El joven profesor] Estructura su clase entorno a la base del estudio.

Analogía a un viral, interesante – da la idea de color (seria interesante de escuchar este vitral)

2) Descomposición [del trabajo] de la mano derecha

Evocación de la imagen de un mago, para minimizar la amplitud del un gesto.

Sensación de contacto de la mano (con el mismo objetivo).

Obs. 4: La clase se basó sobre el aspecto cromático de la escritura.

El alumno comprendió bien [el trabajo].

[La clase trató] la importancia de la desconstrucción y de la economía en el gesto.

[Al joven profesor] le faltó un poco de tiempo para realizar el encadenamiento del arpeggio.

7.4.2. Clase N°2 T (testigo)

a) ¿Cual es el tema principal sobre el cual el joven profesor ha abordado el trabajo durante la clase?

Obs. 1: La lectura con explicaciones sobre la pieza.

Los cromatismos.

Las posiciones.

Obs. 2: Sobre la lectura práctica de la pieza.

Memorizar la digitación de la mano izquierda.

El aspecto armónico.

Obs. 3: Lectura del arpeggio.

Obs. 4: “principio del arpeggio”, trabajo de los acordes por posiciones.

b) Anotaciones y comentarios libres

Obs. 1: Memoria posicional, pero sin explicación musical.

El alumno toco todo el tiempo, durante la clase.

Obs. 2: Breve presentación del compositor.

No insiste sobre la armadura de clave, o sobre la tonalidad. Pasa directamente al arpeggio.

Eficaz... sobre el aspecto “tocar”...

¿Porque no tomar más tiempo en la lectura afin de abordar otros aspectos ...?

Obs. 3: Clase orientada directamente hacia la realización.

[El joven profesor] Ha abordado directamente el arpeggio y guiado al alumno hacia el desarrollo armónico.

Hace participar al alumno solicitando su reflexión.

Clase por el momento articulada sobre la lectura.

[Clase] Un poco avara de informaciones.

Hace escuchar los colores de los acordes.

[el profesor] Pone las digitaciones para ayudar.

Obs. 4: Sin respuesta.

7.4.3. Clase N°3 T (testigo)

a) ¿Cual es el tema principal sobre el cual el joven profesor ha abordado el trabajo durante la clase?

Obs. 1: La lectura.

Principio de la memorización.

Obs. 2: La lectura.

Obs. 3: La sucesión de acordes, el posicionamiento simultaneo de los dedos.

Obs. 4: Trabajo de la “grilla” por acordes.

b) Anotaciones y comentarios libres

Obs. 1: clase centrada sobre la mecánica gestual, pero sin relación directa con el propósito musical.

Es probable que la memoria sería más estimulada con el sentido musical de la composición.

Obs. 2: Demasiado basado sobre la lectura.

[Joven profesor] muy cómodo en la relación, pero muy táctil con el alumno.

Obs. 3: Voluntad tenaz , buscando que el alumno consiga hacerlo.

[El joven profesor] pone claramente los dedos del alumno sobre los trastes de la guitarra.

Acercamiento por acordes y por imitación. « *Bon allez on fait la lecture* »
[“bueno, vamos, hagamos la lectura”]

Comprender la mecánica – No es seguro que el alumno haya comprendido el principio ([puesto que] no ha estado claramente enunciado).

Acercamiento imitativo – [el joven profesor] se pone excesivamente en el lugar de el alumno.

Aborda sin ninguna relación la sucesión de acordes y el arpeggio sobre la cuerdas al aire.

Obs. 4: Sin respuesta.

7.5. Resultados - Presentación numérica textual y comparativa

A continuación serán presentadas las respuestas textuales dadas por los cuatro observadores expertos presentadas a través de seis cuadro. También será presentado el valore promedio numérico, de las respuestas obtenidas.

7.5.1. Comprensión del alumno

c) ¿En qué medida el alumno ha manifestado signos de comprensión en relación a lo que se le ha explicado? (Por ejemplo: retomando un concepto con sus propias palabras o bien encontrando él mismo elementos similares).

Dar una nota a la comprensión en una escala de 0 a 10.

Clase	Obs. N°1	Obs. N°2	Obs. N°3	Obs. N°4	Valor promedio
N°1 E	8	8	8	10	8,5
N°2 T	5	7	8	5	6,25
N°3 T	6	6	5	6	5,75

Fig. 81. Comprensión manifestada

7.5.2. Realización de la comprensión

d) ¿En qué medida, el alumno ha sido capaz de realizar lo que ha comprendido? Dar una nota a la comprensión en una escala de 0 a 10.

Clase	Obs. N°1	Obs. N°2	Obs. N°3	Obs. N°4	Valor promedio
N°1 E	7	7	8	10	8
N°2 T	7	7	8	8	7,5
N°3 T	7	6	5	8	6,25

Fig. 82. Realización de la comprensión

7.5.3. Capacidad de interpretación al principio de la clase

e) ¿En qué proporción, el alumno ha sido capaz de interpretar la pieza al principio de la clase? Dar una nota dentro de una escala compuesta por las siguientes opciones:

1) de 0 a 20% 2) de 20% a 40% 3) de 40 a 60% 4) de 60 a 80% 5) de 80 a 100%

Clase	Obs. N°1	Obs. N°2	Obs. N°3	Obs. N°4	Valor promedio
N°1 E	de 0 a 20%	de 0 a 20%	de 0 a 20%	-	de 0 a 20%
N°2 T	de 0 a 20%	de 0 a 20%	de 20 a 40%	de 0 a 20%	de 5 a 25%
N°3 T	de 0 a 20%	de 0 a 20%	de 0 a 20%	de 0 a 20%	de 0 a 20%

Fig. 83. Capacidad de interpretación al principio de la clase

7.5.4. Capacidad de interpretación al final de la clase

f) ¿En qué proporción, el alumno ha sido capaz de interpretar la pieza al final de la clase?

Dar una nota dentro de una escala compuesta por las siguientes opciones:

1) de 0 a 20% 2) de 20% a 40% 3) de 40 a 60% 4) de 60 a 80% 5) de 80 a 100%

Clase	Obs. N°1	Obs. N°2	Obs. N°3	Obs. N°4	Valor promedio
N°1 E	de 10 a 30%	de 0 a 20%	de 0 a 20%	de 0 a 20%	de 2,5 a 22,5%
N°2 T	20% a 40%	de 40 a 60%	de 20 a 40%	de 40 a 60%	de 30 a 50%
N°3 T	20% a 40%	de 40 a 60%	20% a 40%	de 60 a 80%	de 35 a 55%

Fig. 84. Capacidad de interpretación al final de la clase

7.5.5. Resolución de los aspectos técnicos instrumentales

g) ¿En qué proporción, el trabajo de esta clase ha ayudado al alumno a resolver los aspectos técnicos instrumentales de la obra?

Dar una nota dentro de una escala compuesta por las siguientes opciones:

1) de 0 a 20% 2) de 20% a 40% 3) de 40 a 60% 4) de 60 a 80% 5) de 80 a 100%

Clase	Obs. N°1	Obs. N°2	Obs. N°3	Obs. N°4	Valor promedio
N°1 E	de 40 a 60%	de 40 a 60%	de 20 a 40%	de 0 a 20%	de 25 a 45%
N°2 T	de 60 a 80%	de 40 a 60%	de 20 a 40%	de 60 a 80%	de 45 a 65%
N°3 T	de 20 a 40%	de 20 a 40%	-	de 40 a 60%	de 26 a 46%

Fig. 85. Resolución de los aspectos técnicos instrumentales

7.5.6. Resolución de los aspectos musicales

h) ¿En qué proporción, el trabajo de esta clase ha ayudado al alumno a resolver los aspectos musicales de la obra?

Dar una nota dentro de una escala compuesta por las siguientes opciones:

1) de 0 a 20% 2) de 20% a 40% 3) de 40 a 60% 4) de 60 a 80% 5) de 80 a 100%

Clase	Obs. N°1	Obs. N°2	Obs. N°3	Obs. N°4	Valor promedio
N°1 E	de 40 a 60%	de 0 a 20%	de 20 a 40%	de 60 a 80%	de 30 a 50%
N°2 T	de 0 a 20%	de 0 a 20%	de 0 a 20%	de 0 a 20%	de 0 a 20%
N°3 T	de 0 a 20%	de 0 a 20%	-	de 0 a 20%	de 0 a 20%

Fig. 86. Resolución de los aspectos musicales

7.5.7. Cuadro comparativo de los resultados numéricos

c) ¿En qué medida el alumno ha manifestado signos de comprensión en relación a lo que se le ha explicado?

Clase	Valor promedio
N°1 E	8,5
N°2 T	6,25
N°3 T	5,75

d) ¿En qué medida, el alumno ha sido capaz de realizar lo que ha comprendido?

Clase	Valor promedio
N°1 E	8
N°2 T	7,5
N°3 T	6,25

e) ¿En qué proporción, el alumno ha sido capaz de tocar la pieza al principio de la clase?

Clase	Valor promedio
N°1 E	de 0 a 20%
N°2 T	de 5 a 25%
N°3 T	de 0 a 20%

f) ¿En qué proporción, el alumno ha sido capaz de tocar la pieza al final de la clase?

Clase	Valor promedio
N°1 E	de 2,5 a 22,5%
N°2 T	de 30 a 50%
N°3 T	de 35 a 55%

g) ¿En qué proporción, el trabajo de esta clase ha ayudado al alumno a resolver los aspectos técnicos instrumentales de la obra?

Clase	Valor promedio
N°1 E	de 25 a 45%
N°2 T	de 45 a 65%
N°3 T	de 26 a 46%

h) ¿En qué proporción, el trabajo de esta clase ha ayudado al alumno a resolver los aspectos musicales de la obra?

Clase	Valor promedio
N°1 E	de 30 a 50%
N°2 T	de 0 a 20%
N°3 T	de 0 a 20%

Fig. 87. Cuadro comparativo de los resultados numéricos

7.6. Comprensión de los resultados obtenidos

Observamos que dos jóvenes profesores sobre tres, (los dos profesores de las clases testigos N°2 T y N°3 T), realizan un primer acercamiento didáctico focalizado sobre la mecánica instrumental, favoreciendo la memorización táctil posicional.

Este acercamiento busca obtener (y obtiene) un resultado inmediato de realización del gesto. A través de este acercamiento didáctico, el resultado sonoro es una consecuencia del gesto de las manos sobre el instrumento alejado de la escucha interior.

Asimismo observamos que un solo profesor sobre tres, el joven profesor de la clase de experimentación (N°1 E), realiza un acercamiento didáctico buscando formar la escucha del alumno partiendo de la partitura y teniendo en cuenta el aspecto polifónico de la misma. El joven profesor tiene por objetivo, que el alumno pueda construir su propia imagen sonora de referencia a partir de la cual podrá guiar sus gestos instrumentales.

Este acercamiento propone un trabajo a medio o bien a largo plazo, que está estrechamente ligado a la escucha interior, a la anticipación del sonido y del gesto mecánico instrumental. Este acercamiento no busca obtener un resultado inmediato de realización.

7.7. Reflexiones

Pedagogos de diversos instrumentos tales como Brigitte Bouthinon-Dumas²⁵² (piano), Jorge Cardoso²⁵³, Abel Carlevaro²⁵⁴ y Eduardo Fernández²⁵⁵ (guitarra) o bien Xavier Gagnepain²⁵⁶ (violonchelo) ya han hecho referencia o tratado la cuestión de la mecánica

²⁵² BOUTHINON-DUMAS, Brigitte. *Mémoire d'empreintes : l'enseignement du piano*. [Points de vue]. Paris : Cité de la musique département pédagogie et documentation musicales, 1999.

²⁵³ CARDOSO, Jorge. *Science et méthode de la technique guitaristique*. Paris : Editions Austréales, 1983.

²⁵⁴ CARLEVARO, Abel. *Exposición de la teoría...* Op. cit.

²⁵⁵ FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, Mecanismo, Aprendizaje : Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo : ART Ediciones, 2000.

²⁵⁶ GAGNEPAIN, Xavier. *Du musicien en général... au violoncelliste en particulier*. [Points de vue]. Paris : Cité de la musique département pédagogie et documentation musicales, 2001.

instrumental en relación al aprendizaje de una obra. Ellos emplean términos como la creación de *l'empreinte*²⁵⁷ [la huella], la utilización de *fórmulas*²⁵⁸, o las soluciones *mecánicas instrumentales*²⁵⁹. Estos pedagogos realizan un trabajo analítico con un fin práctico, validado principalmente por sus propias experiencias.

Abel Carlevaro es el primero a utilizar el término “mecánica instrumental”. Carlevaro expone, en su libro *Exposición de la teoría instrumental*²⁶⁰, soluciones precisas para cada situación propuesta. Carlevaro analiza las posiciones y los gestos que realizan el extremo de los dedos, las falanges, las manos, las muñecas, el antebrazo, los codos y los hombros en relación con el instrumento.

Carlevaro clasifica las posiciones de los dedos de la mano izquierda sobre el instrumento en dos categorías, posiciones transversales y posiciones longitudinales (junto con los movimientos consecuentes de muñecas, codos, etc.). A estas posiciones, Carlevaro las enlaza a través de dedos *pivotes*, *glissandos*, etc. Buscando la precisión y la anticipación de los gestos así como la estabilidad de las manos sobre el instrumento.

Esta visión posicional de la mecánica instrumental de Carlevaro es uno de los elementos que Brouwer desarrolla en sus composiciones.

Eduardo Fernández tomando como modelo a su maestro Avel Carlevaro, desarrolla el pensamiento de la técnica guitarrista, a su manera y desde su propia experiencia como pedagogo y guitarrista de trayectoria internacional.

La siguiente frase de Fernández describe claramente la búsqueda de su excelente trabajo que aborda en profundidad diferentes aspectos técnicos, mecánicos y de aprendizaje del guitarrista.

“En vez de la invocación de ritual a escuelas y antepasados ilustres, me ha parecido una buena idea intentar la construcción de la técnica desde

²⁵⁷ BOUTHINON-DUMAS, Brigitte. *Mémoire d'empreintes...*

²⁵⁸ CARDOSO, Jorge. *Science et méthode de la technique guitaristique...*

²⁵⁹ CARLEVARO, Abel. *Exposición de la teoría...*

²⁶⁰ *Idem.*

un grado cero del pensamiento, siguiendo el ejemplo de Carlevaro pero sin repetir necesariamente su trayectoria²⁶¹”.

FERNANDEZ, Eduardo.

Jorge Cardoso aborda el tema de la relación entre el guitarrista y su instrumento desde un punto de vista fisiológico, mecánico y psicológico. En la presentación de sus ejercicios, Cardoso hace referencia a la mecánica instrumental a través de indicaciones como:

“Il est très important de mémoriser chaque formule avant de commencer la pratique de ces formules, puisque c’est de cette façon que l’on pourra concentrer toute son attention sur la main droite²⁶²”.

[Es muy importante memorizar cada formula antes de comenzar la práctica de estas fórmulas, puesto que es de esta manera que podremos concentrar toda nuestra atención sobre la mano derecha].

CARDOSO, Jorge.

Observamos en esta indicación, que la memorización (digital) del gesto mecánico repetitivo “fórmula” que realizara la mano izquierda, permitirá al estudiante concentrar su atención sobre los gestos de la mano derecha.

Si vamos más lejos en esta reflexión secuencial y lineal del estudio (que toma como punto de partida a los gestos mecánicos instrumentales), es posible pensar que una vez que los gestos de la mano derecha y de la mano izquierda han sido memorizados, la concentración podrá centrarse sobre otros parámetros musicales como: la articulación, la dinámica o bien las direcciones musicales de la obra.

Esta manera de estudiar una obra es habitualmente practicada por los jóvenes guitarristas y particularmente cuando la obra a trabajar presenta un contenido estrechamente

²⁶¹ FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, Mecanismo, Aprendizaje ...* p.9.

²⁶² CARDOSO, Jorge. *Science et méthode...* p.73.

ligado a la mecánica instrumental donde las *fórmulas* toman la forma de progresiones de gestos repetidos o de encadenamiento de acordes.

Las piezas para guitarra de Leo Brouwer están construidas principalmente por pequeñas células, que en muchos casos corresponden al concepto de fórmulas. Brouwer explica que le gusta desarrollar sus piezas a partir de micro estructuras y de células temáticas²⁶³.

El acercamiento lineal al estudio de una obra, que comienza en el gesto mecánico instrumental, puede llevar a la fijación de gestos mecánicos instrumentales que pueden no convenir a los resultados sonoros deseados por el compositor. En este caso sería necesario recomenzar el trabajo de estudio desde el principio, con gestos mecánicos que correspondan a las ideas de articulación, de fraseo y de dirección musical, modificando si es necesario, las digitaciones de las dos manos así como la manera de realizar el gesto.

Incluso si este trabajo de revisión puede ser muy formador, el estudio de una obra no debería dejar el objetivo sonoro “para más tarde”, teniendo en cuenta que el resultado sonoro es el centro de interés de la actividad musical. Justamente es en este punto que la intervención del profesor es fundamental, para que el trabajo mecánico instrumental esté siempre estrechamente ligado al resultado sonoro buscado.

El violonchelista Xavier Gagnepain escribe en su texto *La mémoire digitale: Une arme à double tranchant* [La memoria digital : un arma a doble filo]:

“Il y a, dans la mémoire digitale, deux composantes qui concernent plus directement l’intonation : l’empreinte de la main et la localisation des notes sur l’instrument. Toutes deux sont la traduction dans l’espace de ce qu’a perçu l’oreille, chanté la voix et fixé la mémoire auditive. Ce n’est donc pas l’empreinte qui rend fiable l’intonation, mais le chant intérieur qui rend fiable l’empreinte. Son degré de précision dépend ainsi de la finesse de l’oreille.

²⁶³ Voir: Anexo “A.1. Conversaciones con Leo Brouwer – (Por Martín Fernando Ackerman)”. p. 282.

Néanmoins, on ne peut pas nier l'intérêt de répéter le geste jusqu'à en faire un automatisme. C'est précisément à cela que servent les gammes et autres exercices. Sans les empreintes et une bonne connaissance « géographique » de l'instrument, jouer de la musique serait invivable. Mais, aussi grande soit la confiance dans le geste elle ne dispense jamais d'une vérification par l'oreille de l'intonation²⁶⁴.”

[Hay, en la memoria digital, dos compuestos que conciernen directamente la entonación : la huella de la mano y la localización de las notas sobre el instrumento. Las dos son la traducción en el espacio de lo que ha percibido el oído, cantado la voz y fijado la memoria auditiva. En consecuencia, no es la huella que hace fiable la entonación, sino el canto interior que hace fiable la huella. Su grado de precisión depende de la fineza de la oreja.

Sin embargo, no podemos negar el interés de repetir el gesto hasta crear un automatismo. Es precisamente para esto que sirven las escalas y otros ejercicios. Sin las huellas y una buena conciencia “geográfica” del instrumento, hacer música sería insoportable. Pero, incluso teniendo una gran confianza en el gesto, éste no dispensará nunca una verificación de la entonación hecha por la oreja].

GAGNEPAIN, Xavier.

La asociación del sonido al gesto, que es indispensable a la producción de una nota afinada en el violonchelo (e indispensable a la comprensión musical), no es sistemáticamente realizada en lo que concierne al guitarrista.

La precisión del gesto del guitarrista interviene principalmente sobre la calidad de la producción sonora y no sobre la afinación de la nota como en el caso del violonchelista. Es por esta razón que el gesto del guitarrista está a veces disociado de la escucha interior.

Muchas veces los jóvenes guitarristas se concentran, en una primera etapa, únicamente sobre “la huella de la mano y la localización de las notas sobre el instrumento” sin que la

²⁶⁴ GAGNEPAIN, Xavier. *Du musicien ...* p. 51.

huella y la localización de las notas, sean “la traducción en el espacio de lo que ha percibido el oído, cantado la voz y fijado la memoria auditiva”.

Brigitte Bouthinon-Dumas, en su trabajo dirigido a pedagogos y pianistas, trata el estudio en relación directa al sonido, la escucha, la estabilidad y la precisión del gesto mecánico instrumental, concentrándose sobre el desarrollo de la memoria de huellas.

Toda la música interpretada, aprendida o enseñada, es transformada en gestos táctiles que devienen una parte fundamental de la memoria de huellas, pero esta memoria no es únicamente táctil.

“ En aucun cas la mémoire tactile ne sera un substitut aux mémoires visuelles et auditives, car toutes les trois se conjuguent, et deviennent ainsi complémentaires, au point qu’il est impossible de les hiérarchiser : voir/entendre/sentir. (...) J’observe que le problème auditif et le tactile sont souvent liés²⁶⁵”

[En ningún caso la memoria táctil será un sustituto de las memorias visuales y auditivas, ya que las tres se conjugan, y devienen de esta manera complementarias, al punto que es imposible de jerarquizarlas: ver/escuchar/sentir. (...) Yo observo que el problema auditivo y el táctil están generalmente ligados].

BOUTHINON-DUMAS, Brigitte.

A estas tres memorias citadas por Brigitte Bouthinon-Dumas nosotros creemos que es indispensable agregar la memoria analítica como un cuarto elemento indisociable e imposible de jerarquizar: pensar/ver/sentir/escuchar.

El problema no es únicamente que la memoria sea exclusivamente táctil. El verdadero problema de fondo es que la interpretación sea una sucesión de gestos táctiles que sigan exclusivamente una lógica mecánica instrumental alejada de toda comprensión y de una clara escucha interior.

²⁶⁵ BOUTHINON-DUMAS, Brigitte. *Mémoire d’empreintes*, ... p. 49.

Leo Brouwer dice concretamente en su texto sobre el trabajo del guitarrista:

« El guitarrista debe cantar interiormente, así se dará cuenta de la direccionalidad melódica (no hay nada más aburrido que una melodía plana y una obra sin colores²⁶⁶) ».

BROUWER, Leo.

Esta indicación de Leo Brouwer tiene un doble valor. Por una parte, transmite claramente la visión del maestro sobre la necesidad de “cantar interiormente”. Por otra parte, confirma que Brouwer ya ha escuchado a guitarristas tocar sin “cantar interiormente”.

Las diferentes reflexiones en torno a la relación entre el sonido y el gesto de las manos llevan a la conclusión que no deberíamos separar el gesto mecánico instrumental del resultado sonoro buscado.

Sin embargo, analizando los resultados obtenidos durante la experiencia pedagógica organizada para esta investigación en el CNSMDP, dos jóvenes profesores de guitarra sobre tres, realizan un primer acercamiento didáctico del *Estudio Sencillo N°6* de Leo Brouwer focalizado sobre la mecánica instrumental, dando prioridad a la memoria táctil posicional alejada de la escucha interior.

Esto es una consecuencia de la presencia de elementos mecánicos instrumentales en la composición de la pieza. Estos elementos son "evidentes" para los guitarristas e incitan a los jóvenes profesores, dentro de una primera etapa del trabajo, la búsqueda de un enfoque didáctico centrado sobre las resoluciones mecánicas-instrumentales.

Brouwer desarrolla desde la composición, al parámetro mecánico-instrumental al mismo nivel que los otros parámetros de la música. Por lo tanto, parece lógico y útil, guiar al alumno para que sea "capaz" de realizar una lectura analítica que le permita visualizar los pasajes en donde el parámetro mecánico-instrumental está puesto en valor. Pero este trabajo, para que sea

²⁶⁶ BROUWER, Leo. *Gajes del oficio*. Op.cit. p. 115.

completo, debe ser realizado en asociación al desarrollo y a la verificación de la escucha interior del alumno, buscando la creación de un gesto y una huella (mecánica instrumental) coherente al resultado sonoro deseado.

7.8. Resumen del capítulo

Este capítulo VII se basa en la hipótesis de que la presencia de elementos posicionales, que tienen una estrecha relación con la mecánica-instrumental en las obras para guitarra de Leo Brouwer, condicionan la elección de orientación pedagógica tomada por los profesores de guitarra en ciernes durante una primera clase individual. La pieza elegida para este estudio es el *Estudio Sencillo No. 6* de Leo Brouwer.

La organización de la situación pedagógica observada, a través de una clase de experimentación y dos clases testigos tuvieron lugar en el departamento pedagógico del Conservatorio Nacional de Música y Danza de París (CNSMDP) en 2012. La acumulación de datos sobre los diversos aspectos pedagógicos abordados por los tres profesores en ciernes, fue realizada por cuatro observadores expertos.

Dos profesores de tres han realizado una primera aproximación didáctica centrada sobre la mecánica instrumental en favor de una memorización táctil posicional (imitativa). Este enfoque pretende (y consigue) una implementación inmediata cuyo resultado sonoro es la consecuencia del gesto de las manos sobre el instrumento.

Un solo profesor de tres ha realizado un planteamiento didáctico que busca formar la escucha interior del alumno a partir de la partitura. Este acercamiento tiene por objetivo que el alumno pueda construir su propia imagen sonora de referencia a partir de la cual pueda guiar sus gestos. Este enfoque prefigura un trabajo a medio o largo plazo, estrechamente vinculado a la escucha interior y la anticipación del sonido y el gesto mecánico-instrumental, sin tratar de obtener un resultado inmediato de la realización.

CHAPITRE VIII. CONCLUSIONS

A travers notre étude de la *Danza Característica*, nous observons une œuvre étroitement liée aux expériences culturelles du jeune Brouwer à Cuba, où lui-même nous présente à travers des suggestives citations mélodiques et rythmiques, divers éléments de la musique populaire cubaine : de l'image sonore du *vacunado* de la rumba *guguanco*, à la particulière connotation sociale donnée par la popularité du thème *Quitate de la acera* dans les années prérévolutionnaires.

Dans l'analyse de la *Danza Característica*, nous avons vérifié l'existence d'éléments positionnels provenant d'une logique mécanique-instrumentale, lesquelles sont un antécédent clair des stratégies de composition qui Brouwer mettra en œuvre dans l'écriture de ses *Estudios Sencillos* pour guitare.

Pour démontrer ce qui précède, nous avons aussi analysé les *Estudios Sencillos N°1* et *N°6*.

Sur la base des caractéristiques techniques de la guitare, nous notons que Brouwer prend en compte lors de la composition de ces œuvres, la possibilité de transporter un modèle graphique à différentes hauteurs de la touche. De cette action, Brouwer obtient des transports ou des déplacements chromatiques textuels des accords ou des séries de sons. A ces modèles graphiques, nous les avons appelé des objets mécaniques-sonores, puisque ils sont issus d'une logique mécanique-instrumentale et correspondent à un motif ou une série de motifs graphiques des doigts de la main gauche sur l'instrument.

Au sein de ces objets mécaniques-sonores qui sont répétés et transposés, nous pouvons établir deux groupes:

- Le premier, où un objet mécanique-sonore, est créé à partir d'une idée principalement sonore. Par exemple, les positions des accords du *Estudio Sencillo N°6* qui suivent une logique harmonique-positionnelle en faveur d'une

texture polyphonique (voir “CAPÍTULO V. Análisis musical de la partitura del Estudio Sencillo N°6” à la page 168).

- Le second, où un objet mécanique- sonore, est créé à partir d'une idée graphique positionnelle qui prend source dans le développement du paramètre mécanique-instrumentale. Par exemple, l'accord résultant de l'inversion graphique de la position des doigts d'un objet mécanique-sonore, comme dans le cas de l'accord « pos.II » rétrogradation de l'accord Dm7 appelé « pos.I » dans l'analyse de la *Danza Característica* (voir “Fig. 20. Ejemplo Musical. Subunidad 2 de Ua3” à la page 115. Ou bien l'accord de passage "pos.1", de l'analyse du *Estudio Sencillo N°6*, qui est un déplacement parallèle vers l'accord suivant (voir “Fig. 61. Ejemplo Musical. E.S. N°6 - Unidad de análisis Ua1 (acorde)” à la page 180.

Ces motifs graphiques formés par la superposition des sons, sont indépendants les uns des autres, même si dans certains cas, ces structures génèrent des accords ou des harmonies connues. Dans la *Danza Característica* ceux-ci sont principalement utilisés en suivant des mouvements parallèles ou au service d'une fonction acoustique d'«élargir » le son, on peut dire que ces accords utilisés de cette manière n'ont pas la nécessité de s'insérer dans un système prédéterminé, que ce soit tonal, modal, sériel ou autre.

Ces accords positionnels nous les avons également appelé des objets mécaniques-sonores par la possibilité qu'ils offrent au compositeur de les saisir, de les transporter et de les intégrer librement dans différentes logiques de composition.

Ces accords positionnels, présentent une possible explication de l'origine de ce que Thomas Marco décrit par rapport à la *Danza Característica* comme « une certaine présence des éléments peu orthodoxes dans le sérialisme²⁶⁷ ».

Leo Brouwer dans son entretien avec Vladimir Wistuba-Alvarez parle de sa relation ludique avec guitare²⁶⁸, cela nous donne un signe d'une source possible de ces idées

²⁶⁷ MARCO, Tomás. “Leo Brouwer en el núcleo de la postmodernidad”. *Op.cit.* p. 62.

²⁶⁸ WISTUBA-ÁLVAREZ, Vladimir. “Lluvia, Rumba y Campanas en ...”. *Op.cit.* p. 137.

graphiques ou des motifs de doigts sur l'instrument. Mais à notre connaissance, ce caractère ludique n'a rien naïf lorsqu'il est appliqué dans la composition.

Leo Brouwer développe les idées, en construisant avec elles des œuvres complètement préméditées, en réalisant un travail pré-médité qui a été pensé et repensé avec du temps et de la méditation. Le travail de Brouwer garde un contact profond avec son vécu et ses propres connaissances philosophiques, esthétiques et académiques.

Dans nos recherches nous avons élucidé une écriture musicale qui développe le paramètre mécanique-instrumental au même niveau que les autres paramètres ou formants de la musique. Brouwer ne se satisfait pas de l'utilisation de ce formant comme une simple instrumentation. Il développe avec la même attention tous les formants de l'œuvre en faveur d'un clair discours de sonore.

Nous avons vérifié notre première hypothèse, démontrant l'existence d'une interaction fondamentale entre la composition musicale de la *Danza Característica* et de l'approche mécanique-instrumentale. Nous présentons cette interaction comme un antécédent de l'écriture des *Estudios Sencillos*.

Outre l'analyse musicale de ces œuvres, nous avons effectué une lecture critique des différents écrits pédagogiques en relation aux mêmes.

Nous avons constaté que plusieurs chercheurs qui ont étudié les aspects pédagogiques des *Estudios Sencillos*, focalisent leurs travaux autour de l'aspect technique, lié à la mécanique-instrumentale. En effet, ces recherches font un excellent travail dans ce sens. Ceci est cohérent, compte tenu de l'objectif spécifique de développement technique propre d'une étude.

Cependant, de notre point de vue et en tenant en compte de la richesse du contenu musical que nous avons dévoilé dans notre analyse, nous pensons que l'aspect technique doit être au service de l'idée musicale adjacente et qu'il ne doit pas être un objectif secondaire lors de l'étude de l'œuvre, même si l'œuvre s'intitule « étude ».

L'étude des différentes réflexions sur la relation entre le son et du geste des mains conduisent à la conclusion que nous ne devrions pas séparer le geste mécanique-instrumentale de résultat sonore souhaité.

En analysant les résultats obtenus au cours de l'expérience pédagogique organisée pour cette recherche dans le CNSMDP, nous observons que deux jeunes professeurs de guitare sur trois, ont fait une première approche didactique de l'*Estudio Sencillo N°6* de Leo Brouwer focalisé sur la mécanique instrumentale, en donnant la priorité à la mémoire tactile positionnelle éloigné de l'écoute intérieure.

Ce résultat est une conséquence de la présence d'éléments positionnels d'origine mécanique-instrumentales dans la composition de la pièce. Ces éléments sont «évidents» pour les guitaristes et incitent les enseignants, dans une première étape du travail, à effectuer une approche didactique principalement centré sur les résolutions mécaniques-instrumentales.

Nous avons vérifié dans la situation pédagogique précédente, notre deuxième hypothèse. À travers les résultats obtenus, nous observons que la présence d'éléments positionnels ayant une étroite relation avec la mécanique-instrumentale, conditionne le choix d'orientation pédagogique pris par les jeunes professeurs de guitare dans le cadre d'un premier cours individuel.

Commentaire:

Compte tenu des conclusions de notre thèse sur les aspects pédagogiques de la mécanique-instrumentale chez Leo Brouwer, il nous semble d'un intérêt particulier de chercher des nouvelles stratégies didactiques à mettre en œuvre pour le développement de l'écoute intérieure et la construction d'une d'image sonore de référence à partir des œuvres qui ont un contenu musical étroitement lié à une «évidente» mécanique-instrumentale.

CAPÍTULO VIII. CONCLUSIONES

A través de nuestro estudio de la *Danza Característica*, observamos una obra estrechamente ligada a las vivencias culturales del joven Brouwer en Cuba, donde él mismo nos presenta a través de citaciones melódicas y rítmicas sugerentes, diversos elementos de la música popular cubana: desde la imagen sonora del *vacunado* de la rumba *guguncó*, a la particular connotación social dada por la popularidad del tema *Quítate de la acera* en esos años revolucionarios.

En el análisis de la *Danza Característica*, hemos verificado la existencia de elementos posicionales provenientes de una lógica mecánica-instrumental, los cuales son un claro antecedente de las estrategias compositivas que Brouwer pondrá en práctica en la escritura de sus *Estudios Sencillos* para guitarra.

Para poner en evidencia lo antedicho, también hemos analizado los *Estudios Sencillos* N°1 y N°6.

Partiendo de las características técnicas de la guitarra, observamos que Brouwer tiene en cuenta al momento de componer estas obras, la posibilidad de transportar un modelo gráfico a diferentes alturas del diapason. De esta acción, Brouwer obtiene transportes o desplazamientos cromáticos textuales de acordes o series de sonidos. A estos modelos gráficos los hemos denominado objetos mecánico-sonoros, puesto que provienen de una lógica mecánica-instrumental y que responden a un patrón o a una serie de patrones gráficos de los dedos de la mano izquierda sobre el instrumento.

Dentro de estos objetos mecánico-sonoros que se repiten y transponen, podemos establecer dos grupos:

- El primero, donde un objeto mecánico-sonoro, es creado a partir de una idea principalmente sonora. Por ejemplo, las posiciones de los acordes del *Estudio Sencillo N°6* que siguen una lógica armónica-posicional en favor de una textura polifónica.

- El segundo, donde un objeto mecánico-sonoro, es creado a partir de una idea gráfica posicional o proveniente del desarrollo del formante mecánico-instrumental. Por ejemplo, el acorde resultante de la inversión gráfica de la posición de los dedos de un objeto mecánico-sonoro, como en el caso del acorde “*pos.II*” retrogradación del acorde de Dm7 denominado “*pos.I*” en el análisis de la *Danza Característica* o bien el acorde de paso “*pos.1*” del análisis del *Estudio Sencillo N°6*, que es un desplazamiento paralelo hacia el acorde posterior.

Estos patrones gráficos formados por la superposición de sonidos, son independientes los unos de los otros, incluso si en algunos casos, estas estructuras generan acordes o armonías conocidas. En la *Danza Característica* estos son principalmente utilizados siguiendo movimientos paralelos o bien cumpliendo una función acústica de “engordar” al sonido, podemos decir que estos acordes utilizados de esta manera carecen de la necesidad de insertarse en un sistema prefijado, sea éste tonal, modal, serial u otro.

A los acordes posicionales también los hemos llamado objetos mecánico-sonoros por la posibilidad que ofrecen al compositor de asirlos, transportarlos e integrarlos libremente dentro de diferentes lógicas compositivas.

Estos acordes posicionales, presenta una posible explicación del origen de lo que Tomás Marco describe en relación a la *Danza Característica* como “cierta presencia de elementos nada ortodoxos en el serialismo²⁶⁹”.

Leo Brouwer en su entrevista con Vladimir Wistuba-Álvarez, habla de su relación lúdica con la guitarra²⁷⁰, esto nos da un indicio de una posible fuente de estas ideas gráficas o de patrones de dedos sobre el instrumento. Pero a nuestro entender, este carácter lúdico no tiene nada de ingenuo en el momento de ser aplicado en la composición.

Leo Brouwer desarrolla las ideas, construyendo con ellas obras completamente premeditadas, realizando un trabajo pre-meditado que ha sido pensado y repensado con

²⁶⁹ MARCO, Tomás. “Leo Brouwer en el núcleo de la postmodernidad”. *Op.cit.* p. 62.

²⁷⁰ WISTUBA-ÁLVAREZ, Vladimir. “Lluvia, Rumba y Campanas en ...”. *Op.cit.* p. 137.

tiempo y meditación. La obra de Brouwer guarda un profundo contacto con sus propios conocimientos filosóficos, estéticos, vivenciales y académicos.

En nuestra investigación hemos dilucidado una escritura musical que desarrolla al formante mecánico-instrumental al mismo nivel que los otros formantes o parámetros de la música. Brouwer no se satisface de utilizar este formante como simple instrumentación. Él desarrolla con la misma profunda atención todos los formantes de la obra en favor de un claro discurso sonoro.

Hemos verificado nuestra primera hipótesis, demostrando la existencia de una interacción fundamental, entre la composición musical de la *Danza Característica* y el acercamiento mecánico-instrumental. Presentamos esta interacción como un antecedente de la escritura de los *Estudios Sencillos*.

Además del análisis musical de estas obras, hemos realizado una lectura crítica de diferentes escritos pedagógicos en relación a las mismas.

Hemos observado que diversos investigadores que han estudiado los aspectos pedagógicos de los *Estudios Sencillos*, focalizan sus trabajos en torno al aspecto técnico, ligado a la mecánica-instrumental. En efecto estas investigaciones, realizan un excelente trabajo en esta dirección. Esto es coherente, teniendo en cuenta el objetivo concreto de desarrollo técnico propio de un estudio.

Sin embargo, desde nuestra perspectiva y teniendo en cuenta el rico contenido musical que hemos desvelado a través de nuestro análisis, nos parece que el aspecto técnico debe estar al servicio de la idea musical adyacente y que la misma no debe ser un objetivo secundario al momento de estudiar la obra, incluso si la obra se intitula “Estudio”.

El estudio de diferentes reflexiones sobre la relación entre el sonido y el gesto de las manos llevan a la conclusión de que no debemos separar el gesto mecánico instrumental del resultado sonoro buscado.

Analizando los resultados obtenidos durante la experiencia pedagógica organizada para esta investigación en el CNSMDP, observamos que dos jóvenes profesores de guitarra

sobre tres, realizan un primer acercamiento didáctico del *Estudio Sencillo N°6* de Leo Brouwer focalizado sobre la mecánica instrumental, dando prioridad a la memoria táctil posicional alejada de la escucha interior.

Este resultado es una consecuencia de la presencia de elementos posicionales de origen mecánico-instrumental en la composición de la pieza. Estos elementos son "evidentes" para los guitarristas e incitan a los profesores, dentro de una primera etapa del trabajo, a realizar un enfoque didáctico, centrado principalmente sobre las resoluciones mecánicas-instrumentales.

Hemos verificado dentro de la precedente situación pedagógica, nuestra segunda hipótesis. Observamos a través de los resultados obtenidos que la presencia de elementos posicionales que tienen una estrecha relación con la mecánica-instrumental, condicionan la elección de orientación pedagógica tomada por los jóvenes profesores de guitarra en el cuadro de una primera clase individual.

Líneas abiertas de investigación :

Teniendo en cuenta las conclusiones de nuestra tesis sobre los aspectos pedagógicos de la mecánica-instrumental en Leo Brouwer, nos parece de particular interés, buscar nuevas estrategias didácticas a poner en práctica para el desarrollo de la escucha interior y la construcción de una imagen sonora de referencia a partir de las obras que poseen un contenido musical estrechamente ligado a una “evidente” mecánica-instrumental.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y artículos

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: Norton & Company [3ª Ed.], 2002.

ARCOS RODRÍGUEZ, Mauricio. "Nacionalismo objetivo en la danza característica de Leo Brouwer: un estudio analítico a través de las propuestas teóricas de Larue y Schenker". En: *Ricercare* [En línea]. [Medellín], 2014. <<http://dx.doi.org/10.17230/ricercare.2014.2.4>> [13-XI-2016, 09:15].

ARCOS RODRÍGUEZ, Mauricio. "Nacionalismo objetivo en la danza característica de Leo Brouwer: un estudio analítico a través de las propuestas teóricas de Larue y Schenker". En: *Ricercare* [En línea]. [Medellín], 2014. <<http://dx.doi.org/10.17230/ricercare.2014.2.4>> [13-XI-2016, 09:15].

BROUWER, Leo. *Síntesis de la armonía contemporánea*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972.

BROUWER, Leo. *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Letras Cubanas, 1982.

BROUWER, Leo. *Gajes del oficio*. Santiago de Chile: RIL, 2007.

BETANCOURT, Rodolfo. "A Close Encounter with Leo Brouwer". En: *Guitar Review* #113. New York : [Guitar Review], verano de 1998. [no hemos tenido acceso a la revista en papel y falta el número de página del artículo dentro de la revista]. <<http://www.musicweb-international.com/brouwer/rodolfo.htm>> [05-I-2010, 14:06].

BOUTHINON-DUMAS, Brigitte. *Mémoire d'empreintes : l'enseignement du piano*. [Points de vue]. Paris : Cité de la musique département pédagogie et documentation musicales, 1999.

CARDOSO, Jorge. *Science et méthode de la technique guitaristique*. Paris : Editions Austréales, 1983.

CARLEVARO, Abel. *Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry, 1979.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Barcelona: Edhasa, 1982.

CARPENTIER, Alejo. *Ese Músico que llevo dentro*. La Habana: Letras Cubanas, 1974.

CARPENTIER, Alejo. *La Música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas [3ª Ed.], 1988.

CASTELLANOS, Jorge e Isabel. *Cultura afrocubana. IV Tomo*. Florida: Universal, 1994.

CENTURY, Paul: “Leo Brouwer: A Portrait of the Artist in Socialist Cuba”. En: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 8, No. 2, 1987. pp. 151-171. Published by University of Texas Press. < <http://links.jstor.org/sici?sici=0163-0350%28198723%2F24%298%3A2%3C151%3ALBAPOT%3E2.0.CO%3B2-B> > [15-XII-2006, 14:17].

CENTURY, Paul. *Principles of Pitch Organization in Leo Brouwer's Atonal Music for Guitar*. [Ph.D. Dissertation], University of Santa Barbara, 1991.

CHEVALLARD, Yves. *La transposition didactique. Du savoir savant au savoir enseigné*. Grenoble: La Pensée Sauvage, [1era Ed. 1985] 1991.

CONTRERAS HERNÁNDEZ, Nicolás. “Champeta/ terapia: un pretexto para revisar las ciudadanías culturales en el gran caribe”. [Conferencia *Champeta, vida y ser de Cartagena* 22 de Agosto del 2002] Cartagena: Universidad de Cartagena, 2002.
<http://www.geocities.com/comfamiliar/Articulos/Champeta_Terapia.doc> [07-IV-2007, 11:30].

CONTRERAS HERNÁNDEZ, Nicolás. “Ni Champeta, Ni Terapia: una Historia que se Baila”. [Conferencia] [s.l.]: Universidad del Norte, 1996. [Website Comfamiliar del Atlántico, 2000]. <<http://www.geocities.com/comfamiliar/articulos>> [07-IV-2007, 11:42].

DOHERTY, Marie-Madeleine. *Leo Brouwer, son œuvre pour guitare seule et son utilisation pédagogique*, [mémoire du département de pédagogie] Paris: CNSMDP, 2002.

DUMOND, Arnaud y DENIS, Françoise Emmanuelle. "Entretiens avec Leo Brouwer". En: *Les cahiers de la guitare et de la musique*, n° 28, Boissy-St-Léger [Francia]: Cahiers de la guitare, [noviembre] 1988. pp.12-19.

FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, Mecanismo, Aprendizaje: Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo: ART Ediciones, 2000.

FRAGA, Orlando. *Dez Estudos Simples para violão de Leo Brouwer: análise técnico-interpretativa*. Curitiba: Data Música, 2005.

GAGNEPAIN, Xavier. *Du musicien en général... au violoncelliste en particulier*. [Points de vue]. Paris: Cité de la musique département pédagogie et documentation musicales, 2001.

GIRO, Radamés. *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.

GÓMEZ CAIRO, Jesús. “Leo Brouwer: El artista, el pueblo, y el eslabón encontrado”. En: *Nombres Propios de la Guitarra*. [vol. 4. Leo BROUWER]. Córdoba: de la Posada, 2006. pp. 10-24.

GRAMATGES, Harold. “La música culta”. En: *La cultura en Cuba socialista*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1982.

GUTIERREZ, Carlos María. “Una madrugada de febrero”. En: [página web] *Che. Aniversario 80 de su nacimiento. Testimonios* <<http://www.che80.co.cu/testimonios.html#16>> [03-I-2010, 16:34].

HERNÁNDEZ, Isabelle. “Del rito al mito en la música de Leo Brouwer” En: *Nombres Propios de la Guitarra*. [vol. 4. Leo BROUWER]. Córdoba : de la Posada [publicación del festival de guitarra de Córdoba], 2006. pp. 69-97.

HERNÁNDEZ, ISABELLE. “PROMENADE” En: *Nombres Propios de la Guitarra*. [vol. 4. Leo Brouwer]. Córdoba: de la Posada, 2006. pp. 7-9.

HOUSSAYE, Jean. *La pédagogie: une encyclopédie pour aujourd'hui*. [8e édition.] Issy-les-Moulineaux: ESF, [1era Ed. 1993] 2009.

HUSTON, John Bryan. “*The afro-cuban and the avant-garde: unification of style and gesture in the guitar music of Leo Brouwer*”. [Tesis doctoral]. Athens [Georgia, USA]: The University of Georgia, 2006.

LEROY, Jean-Luc et TERRIEN, Pascal. « Propositions pour la recherche en didactique de la musique ». Par BBOURG, Adrien. dans: *Perspectives actuelles de la recherche en éducation musicale*. Paris: L’Harmattan, 2011.

KRONENBERG, Clive. *Cuban artist, Leo Brouwer, and his solo guitar Works. Pieza sin título to Elogio de la danza. A contextual analytical study*. [tesis][Submitted in Fulfilment of the Requirements for the Degree of Master of Music, to the Faculty of Humanities at the University of Cape Town] Cape Town: University of cape town, 2000.

KRONENBERG, Clive. “The pedagogical value of Léo Brouwer’s Études Simples: A perspective on preserving an exquisite, yet neglected custom” En: *International Journal of Music Education*. South Africa: Cape Peninsula University of Technology, 2013.

LAURENT, François. “Introduction”. En: *Leo BROUWER. Œuvres pour guitare, Guitar works I*. [édition revue et corrigée avec la collaboration de LAURENT, François.] Paris: Ed. Durand-Salabert-Eschig, 2006. Vol. I. pp. I-XII.

MARCO, Tomás. “Leo Brouwer en el núcleo de la postmodernidad” En: *Nombres Propios de la Guitarra*. [vol. 4. Leo BROUWER]. Córdoba : de la Posada, 2006. pp. 53-67.

MOLINO, Jean. “Un discours n'est pas vrai ou faux, c'est une construction symbolique ”. En: *L'Opinion*. Maruecos, [8 y 15 de Enero de] 1982. pp. 37-62.

MOLINO, Jean. “Rythme”. En: Y. Bonnefoy, *Dictionnaire des poétiques*. Paris: Flammarion, 1984.

MORAIS, Claryssa de Pádua y SCARDUELLI, Fabio. “Aplicação pedagógica dos estudos para violão de Leo Brouwer em sua obra de concerto”. En: *Revista Vórtex* [v.2, n.1], Curitiba: Universidade Estadual do Paraná , 2014, p.74 – 87.

MORENO CALDERON, Juan Miguel. Leo Brouwer y Córdoba. Córdoba: de la Posada [publicación del festival de guitarra de Córdoba], 2005.

MORENO CALDERON, Juan Miguel. “Leo Brouwer adelantado de la contemporaneidad”. En: *Nombres Propios de la Guitarra*. [vol. 4. Leo Brouwer]. Córdoba : de la Posada [publicación del festival de guitarra de Córdoba. Coordinadora: Isabelle Hernández], 2006. pp. 30-31.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. [Paris]: Union générale d'éditions, 1975.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Il discorso musicale (per una semiologia de la musica)*. Torino [impresso en Venezia]: Piccola Biblioteca Einaudi [Giulio Einaudi editores 1ª Ed. 1987], 2001.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *De la sémiologie à la musique*. Montréal: Service de publications de l'Université du Québec à Montreal, 1988.

ORTIZ, Fernando. *La música afrocubana*. Barcelona: Júcar, 1975.

ORTIZ, Fernando. *La Música y el Baile de los Negros en Cuba*. [s.l.]: Ed. Fondo de Cultura Económica de México, 1974.

PARASKEVAIDIS, Graciela. “Edgar Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo: Algunas historias en redondo”. *Rev. music. chil.* [online]. Julio 2002, vol.56, no.198 p.07-20. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002019800001&lng=en&nrm=iso> [07-IV-2007, 13:12].

RODRÍGUEZ CUERVO, Marta: *Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea (1947 - 1980)*, [Tesis dirigida por Dr. CASARES RODICIO, Emilio UCM Fac. de Geografía e Historia, Departamento de Arte III (Contemporáneo)]. Madrid: UCM, 2002.

SCHOENBERG, Arnold. *Funciones estructurales de la armonía*. [Structural Functions of Harmony. Londres : Faber and faber Limited.]Barcelona: Idea Books, 2005.

TOCH, Ernst. *Elementos Constitutivos de la Musica* [The Shaping Forces in Music : 1º Ed. Ernst Toch Society, 1977]. Barcelona: Idea Books, 2001.

VIZCAÍNO, María Argelia. *Investigación sobre la rumba*. <<http://www.cantabria102.com/libro/sigloxx.htm>> [07-IV-2007, 11:25].

WISTUBA-ÁLVAREZ, Vladimir: “Lluvia, Rumba y Campanas en los Paisajes Cubanos de Leo Brouwer y Otros Temas (Una conversación con Leo Brouwer)”. En: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 10, N°. 1. [Texas]: [published by] University of Texas Press., 1989. pp.135-147. < <http://links.jstor.org/sici?sici=0163-0350%28198921%2F22%2910%3A1%3C135%3ALRYCEL%3E2.0.CO%3B2-1>> [15-XII-2006, 10:25].

WISTUBA-ÁLVAREZ, Vladimir: “Leo Brouwer, la guitarra y su música ”. En: *Literatura Chilena (Creación y Crítica)*. Madrid: De la Frontera, 1987. pp. 57-59.

WISTUBA-ÁLVAREZ, Vladimir. “La Música Guitarrística de Leo Brouwer. (Una concreción de identidad cultural en el repertorio de la música académica contemporánea)”. En: *Revista Musical Chilena* [año 45 no.175]. Santiago de Chile: Facultad de Artes Universidad de Chile [Fondo universitario de las Artes], [enero-junio] 1991, pp. 19-41.

Partituras

BROUWER, Leo. *Danza Característica - para el “Quítate de la Acera” (1957)*. Mainz: Ed. B. Schott’s Söhne, 1972.

BROUWER, Leo. *Fuga N°1*. París: Max-Eschig, 1972.

BROUWER, Leo. *Études simples (Estudios Sencillos) 1ere Série N°1 à 5*. París: Max-Eschig, 1972.

BROUWER, Leo. *Études simples (Estudios Sencillos) 2ème Série N°6 à 10*. París: Max-Eschig, 1972.

BROUWER, Leo. *Études simples (Estudios Sencillos) 3ème Série N°11 à 15*. París: Max-Eschig, 1983.

BROUWER, Leo. *Études simples (Estudios Sencillos) 4ème Série N°16 à 20*. París: Max-Eschig, 1983.

BROUWER, Leo. *Œuvres pour guitare, Guitar works I*. [édition revue et corrigée avec la collaboration de François Laurent.]. París: Ed. Durand-Salabert-Eschig, 2006.

BROUWER, Leo. *Études simples : Estudios sencillos*. [con notas críticas y instrucciones de ejecución por Frédéric Zigante] . París: Max-Eschig, 2015.

BROUWER, Leo. *Nuevos Estudios Sencillos : for guitar*. London: Chester Music, 2002.

BROUWER, Leo. *Suite N°1 (Antigua)*. [© 1955 Leo Brouwer] La Habana: [© 2006] Ediciones Espiral Eterna, 2008.

DEBUSSY, Claude. “Préludes” [Libros 1 y 2], En. *Oeuvres complètes de Claude Debussy*. [ser. 1, vol. 5]. París: Durand, 1985.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Douze études pour guitare*. París: Max Eschig, 1953.

Grabaciones en CD

DE ANGELIS, Leonardo. [Guitarra]. *Leo Brouwer 20 STUDI*. [CD] SCA 013. Perugia: Quadrivium, 1990.

GRUPO GARIBALDI. [Varios intérpretes]. *Garibaldi - Gritos de guerra, gritos de amor*. [CD] RD 2994. [Venezuela]: Rodven Discos, 1993.

PIERRI, Alvaro. [Guitarra] *Brouwer - El decameron negro & other guitar works*. [CD] fleur de lys FL 2 3096. Québec: ANALEKTA, 1995.

WILLIAMS, John. [Guitarra] *Spirit of the guitar Music of Americas*. [CD] MK 44898. New York: CBS, 1989.

ZIGANTE, Frédéric. [Guitarra]. *Leo Brouwer: Estudios Sencillos*. [Libro + CD] DF 16268. Paris: Max Eschig, 2015.

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Schéma général du modèle sémiologique utilisé.....	27
Fig. 2. Triangle pédagogique observé	31
Fig. 3. Exemples de la nomenclature des accords	40
Fig. 4. Esquema general del modelo semiológico utilizado.....	54
Fig. 5. Triangulo pedagógico observado.....	59
Fig. 6. Ejemplos de la nomenclatura de acordes	68
Fig. 7. Fotografía de Leo Brouwer en 1959.....	76
Fig. 8. Ejemplo Musical. Compases 5-6.....	88
Fig. 9. Ejemplo Musical. D.C. El “Quítate de la acera” en 1993.....	94
Fig. 10. Ejemplo Musical. El “Quítate de la acera”.....	95
Fig. 11. Cuadro descriptivo de la estructura de la <i>Danza Característica</i>	100
Fig. 12. Cuadro contextual. D.C. Unidad de análisis Ua1.....	105
Fig. 13. Ejemplo Musical. D.C. Unidad de análisis Ua1.....	105
Fig. 14. Cuadro contextual. D.C. Unidad de análisis Ua2.....	109
Fig. 15. Ejemplo Musical. Unidad de análisis Ua2.....	109
Fig. 16. Ejemplo Musical. Análisis paradigmático integral de Ua2.....	110
Fig. 17. Ejemplo Musical. Subunidad 3 de Ua2.....	111
Fig. 18. Cuadro contextual. D.C. Unidad de análisis Ua3.....	113
Fig. 19. Ejemplo Musical. Unidad de análisis Ua3.....	114
Fig. 20. Ejemplo Musical. Subunidad 2 de Ua3.....	115
Fig. 21. Ejemplo Musical. Eje paradigmático integral de la subunidad 3 de Ua3.....	118
Fig. 22. Cuadro contextual. D.C. Unidad de análisis Ua4.....	119
Fig. 23. Ejemplo Musical. Unidad de análisis Ua4.....	120
Fig. 24. Cuadro contextual. D.C. Unidad de análisis Ub.....	122
Fig. 25. Ejemplo Musical. Análisis paradigmático integral Ub.....	123
Fig. 26. Ejemplo Musical. Unidad de análisis Ub.....	123
Fig. 27. Cuadro contextual. D.C. Unidad de análisis Ua3’.....	126
Fig. 28. Ejemplo Musical. Unidad de análisis Ua3’.....	127
Fig. 29. Ejemplo Musical. Resumen comparativo paradigmático integral.....	131
Fig. 30. Ejemplo Musical. ¿Fa sostenido o Fa natural?.....	133
Fig. 31. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - Sección A.....	139
Fig. 32. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - principio de la sección B.....	140
Fig. 33. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - acentuación sección A.....	140
Fig. 34. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - acentuación sección B.....	141
Fig. 35. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - Subsecciones de B.	142
Fig. 36. Cuadro descriptivo de la estructura del Estudio Sencillo N°1.....	143
Fig. 37. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - Subsecciones y dinámicas de A y A'	144
Fig. 38. Cuadro contextual. E.S. N°1 - Unidad de análisis Ua1.....	146
Fig. 39. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - Unidad de análisis Ua1.....	146
Fig. 40. Cuadro contextual. E.S. N°1 - Unidad de análisis Ua2.....	149
Fig. 41. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - Unidad de análisis Ua2.....	150
Fig. 42. Cuadro contextual. E.S. N°1 - Unidad de análisis Ub1.....	151
Fig. 43. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - Unidad de análisis Ub1.....	151

Fig. 44. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - principio de la sección B.....	152
Fig. 45. Cuadro contextual. E.S. N°1 - Unidad de análisis Ub2.....	154
Fig. 46. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - Unidad de análisis Ub2.....	154
Fig. 47. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - movimientos paralelos Ub2.....	155
Fig. 48. Cuadro contextual. E.S. N°1 - Unidad de análisis Ub3.....	156
Fig. 49. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - Unidad de análisis Ub3.....	157
Fig. 50. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - Eje comparativo Ub3	158
Fig. 51. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - Subsección p2.....	159
Fig. 52. Cuadro contextual. E.S. N°1 - Unidad de análisis Uc1.....	161
Fig. 53. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - Unidad de análisis Uc1.....	161
Fig. 54. Ejemplo Musical. E.S. N°1 - Coda.....	163
Fig. 55. Ejemplo Musical. E.S. N°1 Armonías y acordes de B.....	165
Fig. 56. Ejemplo Musical. E.S. N°6 - Polifónico.....	169
Fig. 57. Cuadro descriptivo de la estructura del Estudio Sencillo N°6.....	173
Fig. 58. Ejemplo Musical. E.S. N°6 - Sección A (análisis polifónico-posicional).....	177
Fig. 59. Cuadro contextual. E.S. N°6 - Unidad de análisis Ua1.....	178
Fig. 60. Ejemplo Musical. E.S. N°6 - Unidad de análisis Ua1.....	179
Fig. 61. Ejemplo Musical. E.S. N°6 - Unidad de análisis Ua1 (acorde).....	180
Fig. 62. Cuadro contextual. E.S. N°6 - Unidad de análisis Ua2.....	183
Fig. 63. Ejemplo Musical. E.S. N°6 - Unidad de análisis Ua2.....	184
Fig. 64. Cuadro contextual. E.S. N°6 - Unidad de análisis Ub1.....	187
Fig. 65. Ejemplo Musical. E.S. N°6 - Unidad de análisis Ub1.....	188
Fig. 66. Ejemplo Musical. E.S. N°6 - Síntesis armónica-posicional.....	193
Fig. 67. Morais y Scarduelli, <i>Estudio I</i>	209
Fig. 68. Ejemplo Musical - arpeggio para el <i>Estudio Sencillo N°6</i>	213
Fig. 69. Morais y Scarduelli, <i>Estudio VI</i>	215
Fig. 70. Morais y Scarduelli, Danza Característica.....	218
Fig. 71. Cuadro comparativo, basado en los de Morais y Scarduelli.....	219
Fig. 72. Triangle pédagogique observé.....	222
Fig. 73. Compréhension manifestée.....	230
Fig. 74. Réalisation de la compréhension.....	230
Fig. 75. Capacité d'interprétation au début du cours.....	231
Fig. 76. Capacité d'interprétation à la fin du cours	231
Fig. 77. Résolution des aspects techniques instrumentaux.....	232
Fig. 78. Résolution des aspects musicaux.....	232
Fig. 79. Tableau comparatif des résultats numériques.....	233
Fig. 80. Triangulo pedagógico observado.....	243
Fig. 81. Comprensión manifestada.....	251
Fig. 82. Realización de la comprensión.....	251
Fig. 83. Capacidad de interpretación al principio de la clase.....	252
Fig. 84. Capacidad de interpretación al final de la clase.....	252
Fig. 85. Resolución de los aspectos técnicos instrumentales.....	253
Fig. 86. Resolución de los aspectos musicales.....	253
Fig. 87. Cuadro comparativo de los resultados numéricos.....	254

ANEXO

ANEXO

A.1. Conversaciones con Leo Brouwer – (Por Martín Fernando Ackerman)

Contexto

Mis sucesivos encuentros con el Maestro Leo Brouwer se produjeron entre los días jueves 26 y domingo 29 de Noviembre de 2009 dentro del VII Festival internacional de guitarras de París (Francia). Esta VII edición del festival fue organizada en homenaje al 70º aniversario de su nacimiento.

El homenajeado Maestro con la inmensa generosidad, implicación e humildad que lo caracterizan, impartió 2 días consecutivos de Master-Class en la *Cité Internationale des Arts de Paris*. Asimismo el día 29 dirigió en la *Salle Alfred Cortot* de París el estreno de su *Concierto de Tricastin* para dos guitarras y ensamble de guitarras, contando con el duo Jouve&Perroy como solistas.

Después de haber asistido a la primera Master-Class y de una breve conversación, el Maestro me invitó a presenciar los ensayos para el estreno del Concierto de Tricastin. Y fue durante estos ensayos y en las pausas de los mismos que estas conversaciones tuvieron lugar.

De la composición a la guitarra y viceversa, dos conversaciones con Leo Brouwer

Martín F. ACKERMAN (M.F.A.): Me gustaría que me hables de tu relación con la guitarra como compositor, que es lo que piensas que deberíamos tener en cuenta los jóvenes compositores al momento de escribir música para guitarra hoy.

Leo Brouwer (L.B.): Hay dos cosas fundamentales que yo practico desde hace muchos años.

1) Por la propia experiencia, se que las formas cerradas limitan la capacidad del sonido en si, (del sonido musical, del sonido organizado) de crecer por si mismo. Las ideas, que no llamo temas sino ideas, tiene una capacidad mayor o menor de crecimiento; algunas con posibilidades de desarrollo infinitas y otras más cortas. Y esto solamente se sabe si tú anotas tus ideas como si fuera un *vitraux*, una pintura.

M.F.A.: Entonces presentamos todas las ideas separadas, individualmente.

L.B.: Si claro, separadas. Y luego tú piensas. Pero por ejemplo esta idea, que pensabas que tenía (vamos a hablar en términos vulgares) ocho compases... ¡tiene más!, porque tiene una capacidad de crecimiento.

M.F.A.: Si, asociándose con las otras.

L.B.: Esto depende del estilo de creación, por ejemplo los compositores orientales, salvo los asiáticos, tienen líneas de pensamiento muy largas. A mi lo que me place, son las micro-estructuras, las células temáticas. Entonces son dos pensamientos opuestos, aunque yo me agarro de la forma oriental y asiática.

M.F.A.: En el desarrollo dinámico y en general.

L.B.: Claro, en general. El otro problema... bueno, la estética es algo demasiado complejo para hablarla de manera tan breve.

M.F.A.: Entiendo, aparte de que vos has pasado por varios periodos estéticos, compositivos diferentes.

2) La otra es que la guitarra es muy eufónica, es muy bella y cualquier tontería, suena bien, y eso es un peligro. Trata de escribir, como yo he hecho casi toda mi vida, sin la guitarra. Y después pruebas algo. Tener la guitarra en la manos es el peligro,

porque es belleza, te dices ha que bonito, entonces tu mueves la mano y cualquier cosa que tocas suena bien y ...

M.F.A.: Y es limitante más que una ayuda.

L.B.: Es un limitante tremendo. Para mi, la idea de la supremacía melódica sobre los otros materiales, pasó. Históricamente, es otra historia, no tiene nada que ver con lo que es la concepción aural, la concepción del sonido ahora.

[Pequeña interrupción de] Tania Chagnout (Organizadora y directora artística del festival de guitarra de París): *Excuse-moi Leo ce pupitre est trop petit pour toi, no?*

L.B.: *C'est trop court.*

Tania CHAGNOUT: *Je vais vous chercher un plus grand.*

L.B.: *Merci, Merci beaucoup.*

M.F.A.: Si quiere ir comenzando [el ensayo] y seguimos la charla más tarde.

L.B.: No, no. Esto es fundamental para comenzar a entendernos.

M.F.A.: He leído varios de los artículos que escribiste, tu libro *Gajes del oficio* me ha gustado mucho, cuando hablas de los diferentes formantes, de darles el mismo valor sin priorizar uno en función a otro, me parece que tiene relación con esto que hablamos.

L.B.: Tiene sus prolegómenos digamos, que es obvio; el fenómeno del timbre, que ha confundido mucho, en la etapa, nuestra etapa rabiosa de vanguardia. [risas]

M.F.A.: [risas] sí, sí, sí.

L.B.: Los timbres son fantásticos, pero son secundarios. Es un material que ayuda, incluso a crear el perfil del sonido, pero son secundarios. Y sobre todo en instrumento como la guitarra. Los llamados efectos en la guitarra, yo jamás los trato como efectos, si no les doy un carácter temático, no los uso. ¡Porque son superficiales!

M.F.A.: Claro

L.B.: Porque tu estas tocando una samba ¡uy que bien!, o un tango ¡uy que bien!, entonces un poquito de percusión aquí, un poquito de golpecitos, ti,tiri,tiri-chun,chu,chu,chu,chun [con ironía]. Ah que gracioso... Ese es el problema.

M.F.A.: En Argentina diríamos que es muy berreta [Ordinario, de mala calidad] hacer eso.

L.B.: Es de una banalidad que yo detesto.

M.F.A.: Si,si,si.

L.B.: Y la banalidad esta rodeándonos. ¡Constantemente! La televisión, la calle, la divulgación gráfica, la moda...

La moda es importante, de acuerdo, estoy de acuerdo con todos. Pero importante en lo suyo, en su papel social, de cohesión, de la representación de la belleza entre comillas.

[Nos vinieron a buscar para comenzar el ensayo]

L.B.: Seguimos luego cuando tu quieras.

M.F.A.: Muchísimas gracias.

Fin de la Primera conversación.

En la siguiente foto tomada el 27 de Noviembre de 2009 vemos el ambiente distendido en el que se pasaron las conversaciones, aquí estamos con el Maestro Brouwer y los dos virtuosos solistas franceses.



Leo Brouwer – Martin Fernando Ackerman – Judicael Perroy y Jeremy Jouve

Segunda conversación

M.F.A.: En la época en que empezaste a componer para guitarra,...

L.B.: En esa época tocaba a dúo con Jesús Ortega y no teníamos repertorio. Había un repertorio tan exiguo tan pequeño; solamente unas cosas que había hecho Emilio Pujol, en Max Eschig, unos años después, un guitarrista: Nicolás Alfonso, hizo algunas versiones de música antigua. Todavía no había ni la búsqueda [investigación], ni la cantidad de compositores que hay hoy.

Teníamos un concierto en la *Aliance Française* y no había música francesa, entonces yo digo, bueno, voy a componer algo en estilo francés y le pongo un nombre falso.

Y le puse un nombre falso inventado de un compositor Francés, *Raoul Petit* o algo así. Porque me gustaba mucho la pintura de *Raoul Dufy*, y entonces *Raoul Dufy* no porque era el pintor, entonces me dije, vamos a ponerle *Raoul Petit* y así fue como se estreno. Y mi amigo improvisó algo en un estilo más dodecafónico.

Al editarse, muchos años después en los setenta, yo revisé las cuatro micro-piezas [Homenaje a Darius Milhaud] incluida esta que es una de ellas y es la que da motivo al tercer tiempo de este concierto [Concerto de Ticastin]

M.F.A.: Que historia más divertida.

L.B.: Si, si, si, y hay muchas cosas, [el segundo movimiento del concierto] por ejemplo el Vals Triste este, ¡es real! Es un vals sarcástico, irónico, melancólico, con nostalgia. Un temita de esos típicos, típicos de los cómicos tristes, de los grandes como Chaplin.

M.F.A.: Si, si, Maravilloso Chaplin, que escribía, componía, dirigía, actuaba, que hacia todo.

L.B.: Exacto, fantástico Chaplin. Y hubieron muchos cómicos. Por ejemplo el *Pagliacci*, la famosa Opera [de Ruggiero Leoncavallo], tiene ese trasfondo de la tristeza del hombre que hace reír pero que la pasa mal.

L.B.: ¿Bueno, Vamos a ver si tomamos un cafecito o algo?

M.F.A.: Vamos.

M.F.A.: Entonces, la idea de componer surgió de una necesidad, porque faltaba en el repertorio, música escrita para la guitarra.

L.B.: Efectivamente, lo he dicho muchas veces. Y no solo en este caso [del dúo], sino en general.

Además, desde una visión crítica: yo me inicié en la música con la guitarra y entonces yo oía mucha música, orquestal de cámara y de piano; mucha música. Todas las noche, y siempre que tenía una posibilidad de tiempo. Cada vez que iba a hacer algunos trabajos. [en esta época] yo era talador de árboles a los once años, y siempre había una pausa, cuando yo esperaba a la gente que me pagaba y en ese momento ponía mi radio. Siempre que podía ponía mi radio clásica en la habana y la oía, mucho, mucho, mucho.

Entonces tocando me encontré, que algunas de las obras del siglo XIX del repertorio guitarrístico no tenían el desarrollo o el trabajo musical de un Beethoven por ejemplo en el campo de la sonata. [Otro Ejemplo] *La Ofrenda Musical*, que años después la pude analizar en su versión original y fue fascinante. Entonces, ese desarrollo intelectual tan apasionante para mi, en la guitarra no lo vi. Pues la guitarra, fue siempre, y en el siglo XIX sobre todo, un instrumento de salón, de placer, de complacencia; y todavía [hoy] esta volviendo a ser un instrumento de las culturas populares para entretener. Es decir, las músicas más agradables, las músicas con ritmo, lo más pegado posible al Pop, al mundo Pop que inunda la cultura; que me parece fantástico cuando es bueno. Pero, la música con más sustancia, la que hace pensar, se esta olvidando. Y eso ocurrió, obviamente en los principios del siglo XIX. Ya es una historia de la música que todos conocemos, desde los salones del barroco, [la música] devino en un elemento secundario, superficial, de acompañar, para la clase dominante.

M.F.A.: Hoy en día, cual seria la motivación para escribir música, porque si la idea era de llenar un vacío que había en el repertorio, creo que ya lo haz hecho.

L.B.: [con mirada humilde y tímida sonrisa] bueno, Gracias. Pero en realidad lo que hay hoy es una multiplicidad de funciones, que me parece ideal. Pero la multiplicidad debe existir, y no existe. Es decir, hay músicas para bailar, para desconectar, hay músicas para pensar pero que casi nunca se ponen, ha músicas de concierto, hay músicas para evocar. En fin, la función de la música, vuelve, como fue en los tiempos primitivos: en la iglesia tenían una función las músicas religiosas, en la calle estaba la música popular que se convierte en folclore después, con una gran autenticidad. Las estampidas medievales tienen una fuerza, como las tarantelas, en fin, montones de obras del renacimiento temprano, todas tienen una funcionalidad tremenda. Y, la música hoy ha quedado en un plano de entretenimiento, atractivo por supuesto, la música Pop domina en un 90% o 95% todo el oído y al oído cultural me refiero, y esta suplantando las funciones de otras músicas, como la música clásica en general.

M.F.A.: Si.

L.B.: Yo sigo componiendo, como una evolución de todo lo que me gusto del medio evo para acá, incluidas, las incorporaciones de digamos culturas “extrañas” , culturas extrañas que no lo son tanto, que lo son solamente para la cultura occidental europea. Por, ejemplo, la cultura del África.

M.F.A.: Si, y que tanto ha influido a Cuba.

L.B.: Si, pero son mis raíces culturales. Entonces, están ahí, aunque no se conozcan en Europa, que es madres de culturas paralelas. Que políticamente en algún momento son dominantes pero no estéticamente.

M.F.A.: Si.

L.B.: Políticamente, económicamente. Esa es la diferencia. Y yo, seguiré componiendo en este momento con una suma de todas las maneras.

En mi manera de componer, desde el año 67, hace ya muchísimo tiempo que yo comencé a trabajar la vanguardia, con inserciones de la historia mía. Sin caer en un *collage* que también me interesa básicamente sobre-impuse en el año 68 y 69 culturas paralelas, hice lo que hoy llaman postmodernismo.

M.F.A.: Si, Tomás Marco, habla de esto cuando habla de tu música, dice que eras un postmoderno anticipado en su tiempo.

L.B.: Si es muy interesante que el haya podido analizar esas cosas.

La raíz de eso, es muy simple, y es motivo de meditación y de discusión. Fue un motivo de discusión mio, cuando yo era muy joven, con los otros maestros: Con Boulez, con Morton Feldman, con Cornelius Cardew... porque tuve el privilegio de haber sido designado miembro de honor de la UNESCO y entonces la academia alemana me invita con un grupo de compositores, que eran nada menos que Stockhausen, Takemitsu, Morton Feldman, Luc Ferrari (de francia), Donatoni, Bussotti, y algunos otros, ahora no me acuerdo. Yo era el más joven, tenía treinta y algo de años y me sentí tremendamente feliz. Y al mismo tiempo responsable, entonces ocurrió algo muy simpático, en al año 72 o 73 creo, cuando fue esa denominación de la academia alemana, yo toque. El concierto inaugural lo hice como guitarrista y entonces toque a esos autores. Toque Cristóbal Halffter, Girolamo Arrigo, [Josep Maria] Mestres Quadreny el compositor catalán, una obra mía que se llama La Espiral Eterna, Cornelius Cardew el ingles que ya murió, [Sylvano] Bussotti,... un montón de obras contemporáneas²⁷¹. Y entonces nos hicimos todos amigos de inmediato, y formamos “unas” tremendas, los fines de semana ahí en Berlín. Yo era el Disc-Jockey, Donatoni era el cocinero, Morton Feldman era el *gourmet*, pues le gustaba mucho comer,...

M.F.A.: [risas]

L.B.: [risas] Donatoni era muy bueno, y Sylvano Bussotti era el *bartender* el que preparaba los tragos.

M.F.A.: Debe haber sido muy divertido todo eso.

L.B.: Muy Divertido. Y ahí discutimos muchísimo, el gran problema de la vanguardia de los años 60` que era, la falta de reposo.

M.F.A.: Tensión constante.

L.B.: Si, si,

²⁷¹ [Muchas de estas obras han sido grabadas por Leo BROUWER en el LP :] BROUWER, Leo [Guitare]. *Musique Contemporaine Pour Guitare*. Detche Gramophone : 1973. [reeditado en CD bajo el nombre de RARA en 2002]

M.F.A.: La última pregunta, ya para terminar con estas cosas, es: Cual seria tu deseo para los jóvenes músicos, compositores-guitarristas. ¿Que línea te gustaría verlos seguir?

L.B.: Yo creo que lo más importante, es que haya una multiplicidad, obviamente. Pero que haya mucho cuidado con las modas. Pues hay modas en la música.

M.F.A.: Si Claro.

L.B.: Por ejemplo el tango, que es estupendo, pero que se puso de moda de tal manera que hoy hay más de veinte Piazzollas.

M.F.A.: más y muchos más.

L.B.: Entonces imitan a Piazzolla, que fue amigo mio, yo le orqueste a él. Entonces... bueno, después vamos a continuar que es un tema muy apasionante.

[Nos vinieron a buscar para la segunda parte del ensayo]

M.F.A.: Muy bien, muchas gracias.

De esta manera, y con el deseo de continuar hablando de estos temas es como dimos por finalizadas estas conversaciones.

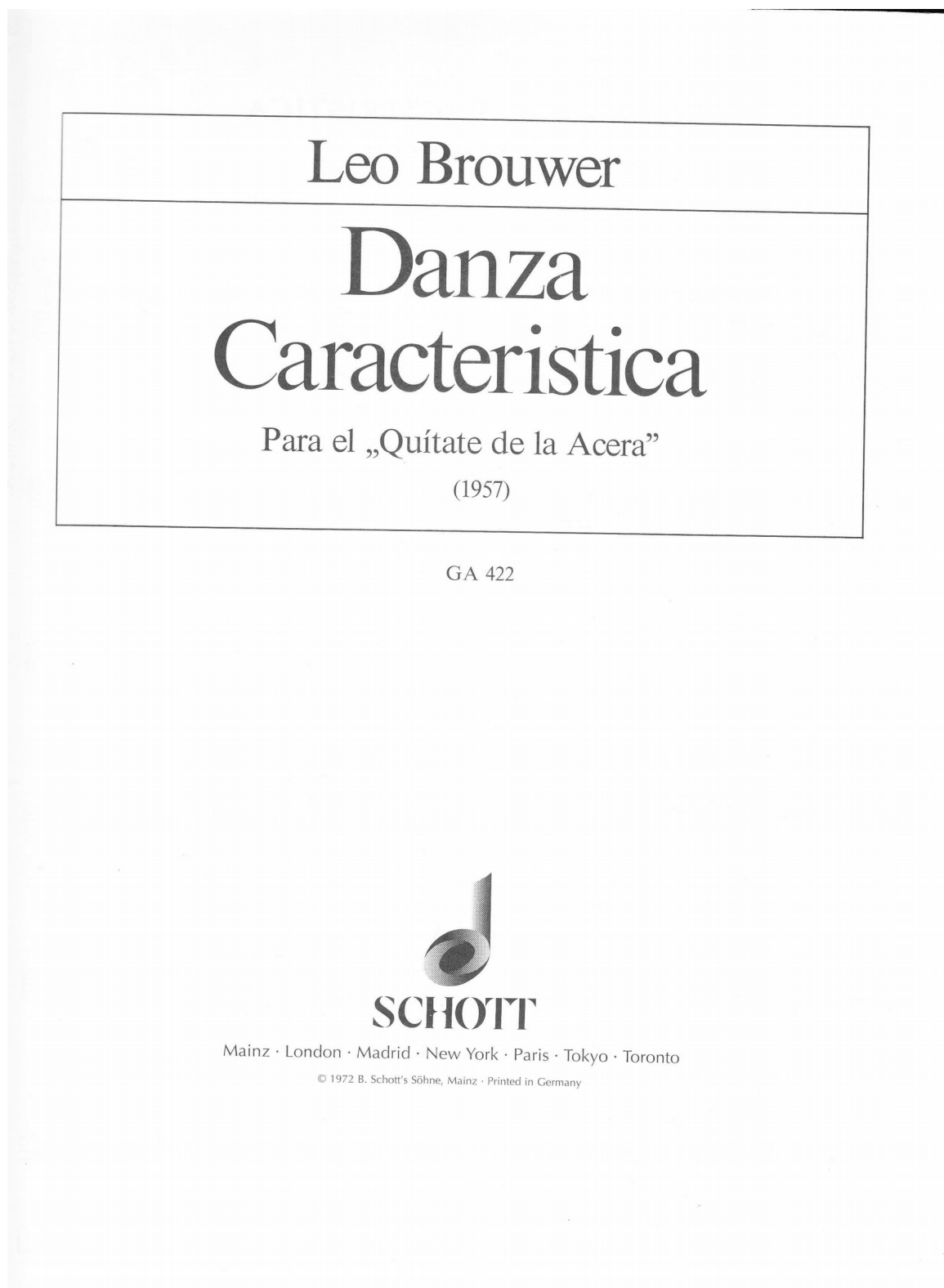
En los siguientes encuentros en los que tuve la oportunidad de hablar con el Maestro, la espontaneidad y la curiosidad mutua, prevaleció por sobre un objetivo académico o periodístico, de estos encuentros, me gustaría remarcar la vitalidad, simplicidad y generosidad con la que el maestro se comporta. A las preguntas contesta con cuerpo y alma, literalmente hablando, ya que bailando ejemplifica, explica y muestra, por ejemplo, como es el ritmo de son.

Martín Fernando Ackerman

París Noviembre 2009

A.2. Partitura y manuscrito de la *Danza Característica*

A.2.1. Partitura completa de la *Danza Característica*



A Isaac Nicola

DANZA CARACTERISTICA

Para el „Quitate de la Acera“

Leo Brouwer
(1957)

Allegro (♩ = 116 - 120)

The musical score is written for guitar and piano. It consists of six systems of music. The guitar part is in treble clef, and the piano part is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 116-120 beats per minute. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), *dim.* (diminuendo), *sfz* (sforzando), and *pp* (pianissimo). There are also markings for 'ritmico' (rhythmic) and 'pesante' (heavy). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

poco meno 4

Arm. 8

pp sempre legato

p dolce

Arm. 8

sosten.

rit. accel.

pp

D.C. al

ritmico

p

p

p

sosten. poco rit. a tempo (humoristico)

pp

A.2.2. Reproducción del manuscrito - facsímil

"DANZA CARACTERISTICA"
(para el "quitate de la acera...")

ALLEGRO L. BROUWER MESQUIDA

The musical score is written on six staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'ALLEGRO'. The first staff contains a melodic line with various ornaments and a 'c5' marking. The second staff features a 'ritmico.' section with rhythmic patterns. The third staff includes a 'dimin.' (diminuendo) marking. The fourth staff has a 'f cantado.' (forte cantabile) marking. The fifth staff includes a 'rasg. i.' (rhythmic strumming) marking. The sixth staff includes a 'pesante.' (heavy) marking and ends with a double bar line and a 2/4 time signature. The manuscript is on aged, slightly stained paper.

Handwritten musical score on seven staves, featuring complex rhythmic notation and dynamic markings. The score is written in a system with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) and *sfz* (sforzando). The score also includes performance instructions such as *(tambora)* and *breve*.

The notation is highly detailed, with many notes and rests, suggesting a complex rhythmic structure. The score is written in a system with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4.

Handwritten musical score for guitar, featuring six staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 1: *HARS 8^{va}*, *mp*, *sempre legato.*
- Staff 2: *HARS 8^{va}*, *sosteniendo*.
- Staff 3: *rit.*, *D.C. al. S.*, *hasta y sigue.*
- Staff 4: *sosteniendo*.
- Staff 5: *s.*, *poco rit.*, *a tpo. (humorístico)*, *mp*.

The score is signed *J. Bonif.* and dated *(Julio 7.54)*.

A.3. Análisis paradigmático integral de la *Danza Característica*

Diagrama de análisis paradigmático integral de la *Danza Característica*. El diagrama muestra la estructura musical organizada en tres unidades (Ua1, Ua2, Ua3) y doce secciones (A, C, D, B, E, F, G, H, I, J).

Ua1: Sección A (x3), C, D, B (x2), E, F, G, H, I, J.

Ua2: Sección A (x3), C, D, B (x2), E, F, G, H, I, J.

Ua3: Sección A (x3), C, D, B (x2), E, F, G, H, I, J.

El diagrama incluye notación musical detallada, incluyendo pentagramas, notas, acordes, y marcas de dinámica (f, p, sf, ff, dm., rasg., pesante).

Ua4

A C D B E F G H I J

x3

p

f

p

fff

(Tambora)

Poco meno
Arm[onicos]

pp sempre legato

p dolce

Arm. - -

sosten.

rit.

1

x3

ritmico

p

pp

accel. D.C. al $\emptyset - \emptyset$

p sempre

sosten.

poco rit.

a tempo (humorístico)

pp

Ua3

A.4. Partitura completa del *Estudio Sencillo N°1*

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE INTERDITE
Même partielle
Sans du 11 Mars 1957
Contenu sous réserve
(Code Pénal. Art. 413)

1

ÉTUDES SIMPLES (ESTUDIOS SENCILLOS)

Durée totale : 6'25

Leo BROUWER

I

Movido

mf pp cantado el bajo

f mp

p

ff marcato

f cantado el bajo

pp f sonoro

p morendo pp 1'00

Enregistré par OSCAR CACERES sur disque ERATO STU 70794
© Copyright 1972 by EDITIONS MAX ESCHIG
215, rue du Faubourg St Honoré - 75008 PARIS

M. E. 7997

TOUS DROITS D'EXECUTION PUBLIQUE DE REPRODUCTION
ET D'ARRANGEMENTS RESERVES POUR TOUS PAYS

A.5. Análisis paradigmático integral del *Estudio Sencillo N°1*

A

a Movido b p

mf

cantado el bajo

mp

f

mp

B

f

f *p*

ff *marcato*

A' **reexposición de A**

morendo *pp*

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). Section A (measures 1-16) begins with a half rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. It includes dynamics *mf*, *mp*, and *f*, and the instruction *cantado el bajo*. Section B (measures 17-32) features more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with dynamics *f*, *p*, *ff*, and the instruction *marcato*. Section A' (measures 33-36) is a re-exposition of the first four measures of section A, marked *morendo* and *pp*. Above the first staff, the letters 'a', 'b', and 'p' are placed over measures 1, 17, and 33 respectively. The word 'Movido' is placed above measure 17.

A.6. Partitura completa del *Estudio Sencillo N°6*

1

ÉTUDES SIMPLES

(ESTUDIOS SENCILLOS)

Durée totale: 5'20

Leo BROUWER

Cette étude peut admettre de nouvelles formules, par'ex. :



VI

p a m i a m i p a m i p p a m i a m i p a m i p

p a m i p a m i

1'25

© Copyright 1974 by EDITIONS MAX ESCHIG
48 rue de Rome, Paris (8^e)

M.E. 7998

TOUS DROITS D'ÉCÉCUTION PUBLIQUE DE REPRODUCTION
ET D'ARRANGEMENTS RÉSERVÉS POUR TOUTS PAYS

A.7. Análisis polifónico-posicional del *Estudio sencillo N°6*

A

Cuerda

1

2

3

4

5 o 6

Guitarra

B

Cuerda

1

2

3

4

5 o 6

Guitarra

Figuras de Acorde y Análisis Armónico:

Figuras de Acorde:

A(#11) 7 4fr. A7(#11) 7 4fr. Am(#6)(#11) 7 4fr. B \emptyset (11)/A B \emptyset (11)/A AMaj9 Am9 Em6/G F#m7(11) B \emptyset (11)/F Esus4 E

Análisis Armónico:

I Id V/IV (i) pos 1 ii I i v VI ii V4 V

Figuras de Acorde y Análisis Armónico:

Figuras de Acorde:

B \emptyset (11)/A 10fr. F#m7(11)/A 10fr. Bm7(11)/A 4fr. AMaj9 4fr. B \emptyset (11)/A AMaj9

Análisis Armónico:

ii VI II I ii I

Detalles de la Partitura:

Figura A: Sección A, compases 1-12. Incluye anotaciones de voces (a1, a1', a2, a3, a4, a5) y un cruce de voces entre las cuerdas 2 y 3.

Figura B: Sección B, compases 13-18. Incluye anotaciones de voces (b1, b1', a2' (en 2/4)) y una coda.

A.8. Homenaje a Leo Brouwer

Homenaje a
Leo Brouwer

**La Sociedad General de Autores y Editores
y la Fundación Autor**

le invitan a la

Mesa redonda

Leo Brouwer. Presencia universal de su obra

Una valoración de la estética, significado de los códigos creativos en
la obra del compositor, el carácter universal de sus composiciones
y la presencia de su catálogo en la música internacional.

Moderador:

Mtro. Tomás Marco
Compositor, investigador, ensayista, crítico y articulista sobre música.

Participan:

**Dra. Victoria Eli Rodríguez
y Dra. Marta Rodríguez Cuervo**
Musicólogas, profesoras en la Universidad Complutense de Madrid
y autoras del libro *Leo Brouwer. Caminos de la creación*,
editado por Ediciones Autor.

Prof. Juan Miguel Moreno Calderón
Músico, profesor, crítico de música, articulista, investigador, autor del
libro *Leo Brouwer y Córdoba* y director del Conservatorio Superior de
Música "Rafael Orozco" de Córdoba.

Lunes 14 de septiembre / 19.00 h
Sala Manuel de Falla (SGAE)
C/ Fernando VI. 4. Madrid
Entrada libre hasta completar aforo.

A.9. Festival internacional de guitarra de París



DIMANCHE 29 NOVEMBRE

HOMMAGE À LEO BROUWER

02

PROGRAMME

LEO BROUWER (1939)

Elogio de la Danza
Tres Apuntes

Anabel MONTESINOS

Sonate

II Sarabanda de Scriabin - III Toccata de Pasquini

Marco TAMAYO

Quintette pour guitare et quatuor à cordes (1957)

Marco TAMAYO et l'ensemble NYMPHEAS

Concerto du Tricastin

pour deux guitares et ensemble de guitares

Direction Leo BROUWER

Duo JOUVE/PERROY

Ensemble de Guitares

Bruno ALLEN
Étienne CANDELA
Rafael CAROSI
Stéphane CATAURO
Marion COSTE
Julien COUPET
Anne-Cécile DRONEAU
Margot FONTANA
Sylvie JACQUOT
Frédéric LIMOGES
Sandrine LUIGI
Alexandre MOLLIER
Nicolas PAPIN
Luis QUIXTAN JUAREZ
Rémi REBER
Tizoc ROMERO
Marc SALVATORE
Valéry SCHOLASTIQUE
Georges TROLY



7ème Festival International de guitare

04

L'Association
"Vous avez dit Guitare ?"
présente :



Dimanche
29 novembre
2009 / 17h00

Marko TOPCHYI
Leo BROUWER *direction*
Jérémy JOUVE & Judicaël PERROY
Marco TAMAYO
Ensemble NYMPHEAS

Salle Cortot / 78 rue Cardinet / 75017 PARIS / 01 46 80 03 53

Plein tarif : 20,00€

Billet n° 00117

70

FESTIVAL

INTERNATIONAL DE
GUITARE

PARIS

26 · 27 · 28 · 29

NOVEMBRE

2009

ASSOCIATION